

CULTURA LIBRE Y COPYLEFT

HACIA UNA REDEFINICIÓN EN LA MANERA DE ENTENDER LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

BIANCA RACIOPPE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN

Tesis para obtener el título de Doctora en Comunicación

Cultura libre y Copyleft:
Hacia una redefinición en la manera de entender la producción artística

Bianca Racioppe

DIRECTOR: Carlos Giordano

CODIRECTORA: Paula Porta

Diciembre 2014

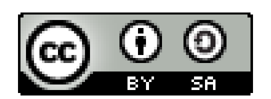
A Esteban y Atenea por *esperar(me)* mientras escribía esta tesis

"No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes."

Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor Del Quijote"

"Que la inspiración te encuentre trabajando"

Pablo Picasso



Las portadas fueron hechas a partir de la derivación de imágenes de obras reconocidas y de imágenes de las experiencias que se analizan en esta tesis.
Agradezco por el diseño de las portadas a Esteban Surraco
La tesis fue escrita en Libreoffice, la tipografía que se usa es libre (Liberation Sans)

Capítulo 7: Internet como escenario- Internet como lógica
Trabajo distribuido, autoría colaborativa y potencialidad de derivación

Capítulo 8: Más allá de lo original y lo auténtico

Presentación

Esta tesis es parte de un proceso que se inicia mucho antes de que fuera, incluso, problematizada. Es parte de un recorrido que tiene sus orígenes en mi decisión de estudiar Periodismo y Comunicación Social en una Facultad Pública, en las personas y espacios que se fueron *intersectando* en ese camino, en una cátedra en la que participo desde hace más de diez años y que problematiza el lugar de los medios en nuestras cotidianidades, en los docentes -mis compañeras y compañeros- que han integrado e integran esa cátedra. En esos diálogos, en esos cruces surge esta tesis que, formalmente, empieza a ser pensada en mis recorridos por la maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales (PLANGESCO), en la tesis que presenté para obtener el título de magíster indagué en torno a las maneras de organizarse de los artistas que utilizan licencias libres o abiertas. En esa tesis analicé los espacios de convergencia en lo *online* y en lo *offline* que les permitían a los artistas y referentes de la Cultura libre nuclearse, constituirse en tanto movimiento. Muchos de los interrogantes que quedaron abiertos al final de ese proceso se constituyen en los principales puntos a abordar en mi tesis doctoral. Esta tesis, entonces, parte de aquella, de lo que PLANGESCO dejó abierto: preguntas, interrogantes que surgen de cualquier proceso de investigación. Pero en el recorrido de este trabajo para obtener el título de doctora fueron apareciendo otros espacios, otras personas: las cursadas del Doctorado, una beca de investigación de la UNLP, el Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM), las redes de pertenencia que en esos ámbitos fui tejiendo, el grupo de investigadores con beca y lugar de trabajo en el IICOM, el director del Instituto y de esta tesis, la codirectora de este trabajo quien, en realidad, ha acompañado todos mis recorridos formativos, ya que me ha guiado en el camino de la investigación desde la tesis de grado.

Esta tesis es resultado de esos múltiples encuentros y es resultado del trayecto formativo realizado por la Universidad Pública. Soy *hija* de la educación pública, creo en la educación pública y en los actores que la hacen posible. Y es esto también lo que me lleva a pensar en la socialización, en el compartir, en el circular los saberes y las producciones. Esta tesis no hubiese sido posible sin todos esos diálogos, sin todos esos encuentros, sin todos esos cruces.



INTRODUCCIÓN

Introducción

Esta tesis analiza las transformaciones en la manera de entender a la producción artística, centradas en la posibilidad de derivar y las reformulaciones de las nociones de obra, autor y creación que proponen las experiencias que se enmarcan en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Este movimiento -que no se limita al campo del arte- propone otras maneras de producir, circular y (re)apropiar los bienes simbólicos en relación con las posibilidades que abre Internet en lo que a producción y distribución en red se refiere, así como también en relación a los cambios que producen las tecnologías digitales en los sentidos de *lo original* y la copia.

El movimiento de la Cultura libre -amplio y de márgenes porosos- se ha introducido en el campo del arte estableciendo otros modos de circular y compartir el proceso artístico. Más allá de proponer un nuevo modo de licenciamiento, más flexible y acorde al contexto actual atravesado por las tecnologías digitales e Internet; el Copyleft como *actitud* retoma una tradición artística de crítica a una concepción de obra cerrada y de artista genio. Se apoya, entonces, en las licencias para legitimar prácticas que, desde lo dominante, son interpretadas como *piratería*: la copia, la derivación, la intervención, la réplica.

Entendemos que las transformaciones que plantea el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft no son nuevas -el concepto de novedad es puesto en tensión a lo largo de todo el trabajo porque se entiende que ningún conocimiento o práctica es primigenia- por eso, a lo largo de la tesis se articulan distintos momentos de la historia espiralada -por no enunciarla como lineal- del arte para pensarlos en relación con lo que propone la *actitud* Copyleft.

En los Capítulos 1 y 2 se trabajan los mapas teóricos y metodológicos de esta tesis, se explicitan las posiciones de la investigadora, las miradas conceptuales y los materiales empíricos. En el Capítulo 3 se explican los marcos legales vigentes en torno a los Derechos de autor y a la Propiedad intelectual y se ponen en tensión con las miradas que sustentan los miembros del movimiento de la Cultura libre. Además, se trazan algunas perspectivas en relación a la categoría "libre" - diferentes sentidos y anclajes- y se establecen las posiciones del movimiento de la Cultura libre respecto de la neutralidad de la red. Este capítulo sirve para presentar no sólo las ideas en torno a la cultura y la circulación de los bienes simbólicos que propone la *actitud* Copyleft, sino también permite analizar en qué se sustentan las miradas legitimadas acerca del autor, la obra y la creación. Consideramos que para comprender estas *otras* configuraciones de sentido es necesario entender cómo se definen, cómo se piensan, cómo se identifican (generan identidades) y, por lo tanto, entender con qué se des-identifican y de qué lugares pretenden correrse.

Por este motivo, también a lo largo de la tesis se ponen en tensión las nociones que la modernidad instituyó acerca de la obra, el artista y la creación y cómo estas miradas se visualizan en el mundo del arte constituido no sólo por la Institución arte, sino también por las

Industrias Culturales y las Gestoras Colectivas de Derechos como las principales instituciones que establecen las reglas acerca de los sentidos de lo artístico. Estos puntos se trabajan centralmente en el Capítulo 4; pero atraviesan todo el tejido de la tesis. En ese capítulo se aborda, además, una exploración por los anclajes que la *actitud* Copyleft adquiere en el marco de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Esta indagación se realizó a partir de una recomendación en la instancia de presentación de la tesis de calificación y resultó sumamente interesante para dar cuenta de una apertura de la filosofía de la Cultura libre que, muchas veces, ha tendido a la endogamia, es decir a cerrarse en ciertos círculos y en ciertos espacios. Las experiencias rastreadas en la Facultad de Bellas Artes dan cuenta de una apertura del movimiento del Software y la Cultura libre.

Como señalábamos la tesis parte de entender que no existen procesos que puedan pensarse en tanto "novedad" y, por eso, cruza y articula las experiencias enmarcadas en el Copyleft con otras experiencias que se han constituido en hitos de la *espiralada* historia del arte. En el Capítulo 5 se trabajan estos cruces para dar respuesta a una de las preguntas que atraviesa la tesis ¿qué de las ideas de esas vanguardias y neovanguardias persiste en los modos de comprender el arte que se impulsan desde la Cultura libre? ¿qué se ha transformado? ¿con qué otros momentos de ruptura puede vincularse la *actitud* Copyleft? Esto permite pensar la articulación de lo residual y lo emergente en el movimiento de la Cultura libre.

El Capítulo 6 aborda otro de los objetivos centrales de la tesis, analizar la transformación de las concepciones de artista, obra y creación atravesadas por las prácticas enmarcadas en la Cultura libre. Si bien estas transformaciones se recuperan a lo largo de todo el trabajo, es en ese capítulo donde se ponen en tensión las nociones de autoría modernas, la idea de un artista genio y la invisibilización que operó la modernidad en prácticas de producción colectiva como el taller y el gremio. También en ese capítulo se analiza la autoría en el contexto de Internet.

Esa pregunta por el autor en el espacio de Internet se vincula a otro de los objetivos de este trabajo, analizar el lugar que tienen las tecnologías -especialmente las digitales e Internet- en las experiencias de producción artística que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. Por esto, en el Capítulo 7 se aborda a Internet como escenario de visibilización de las producciones de los artistas con *actitud* Copyleft; pero también como lógica que se extiende más allá de las producciones pensadas como arte de red. Por último, en el Capítulo 8 se aborda una problemática que siempre ha atravesado al mundo del arte: la de la copia, lo original y lo auténtico atravesadas ahora por la multiplicación y multiplicidad que permiten las tecnologías digitales e Internet y la habilitación a distribuir réplicas y a derivar que posibilitan las licencias libres y abiertas.

El recorrido de la tesis se ancla en análisis de experiencias Copyleft que ponen en tensión las nociones de obra, autor, creación, original, copia; experiencias que ocupan los espacios de la

Institución arte, que generan circuitos alternativos a las grandes Industrias Culturales, que debaten con las Gestoras Colectivas y resignifican los espacios de Internet. Las experiencias que fueron seleccionadas para integrar el corpus se desarrollaron en el período que va de 2006 a 2012 -a excepción de una de las obras de Romina Orazi, “The man who sold the world” que se expuso a principios de 2014, aunque el proceso de elaboración fue bastante anterior-. De las experiencias retomadas, la primera en desarrollarse, en 2006, fue el Proyecto Derivadas; luego en 2007 se *no-exhibe* la obra Copyleft de Marcelo Lo Pinto en el Palais de Glace; por su parte los ejemplos retomados de Iconoclasistas -un colectivo que surge en 2006- se dan entre 2010 y 2012. La obra de teatro *No más Zzzzs* empieza a ensayarse en 2009, se estrena en 2011 una versión *work in progress* y en 2012 la versión final; mientras que la obra de Romina Orazi “Refugio móvil” se presenta a la edición del Premio Conti de la convocatoria 2011-2012. Los Net.Labels analizados -Uf Caruf y Concepto Cero- surgen en 2009 y la convocatoria al disco Remix de Denise Murz es de 2010. Los ejemplos de Not Made in China (“La Fábrica” de Paola Salaberri) y Compartiendo Capital (El Proyecto “Anda”) que se retoman en la tesis, si bien se extienden en el tiempo, tienen sus inicios en 2009 y 2010 respectivamente. La intervención de Sub Cooperativa de fotógrafos -que se aborda en el Capítulo 8- se realizó en 2010 en el marco de la 3era Fábrica de Fallas. Lo interesante de retomar este período de producción artística bajo la *actitud* Copyleft se vincula a una correspondencia con los primeros años de existencia de las licencias Creative Commons, las más usadas por los artistas que se inscriben en la Cultura libre en nuestro país.

Si bien el movimiento del Software libre tiene sus orígenes en Estados Unidos a mediados de la década del ´80, en Argentina comienza a tener visibilidad a mediados de los ´90 y principios de 2000. En 1996 nace LUGAr (Linux Users Group de Argentina) el primer grupo de usuarios de Linux radicado en el país que luego se transforma en USLA "Usuarios Software Libre Argentina”. Por su parte, la Asociación Civil SOLAR -Software Libre Argentina- fue fundada en 2003, estos momentos marcan hitos en el ámbito del desarrollo de software. Para pensar la producción artística un acontecimiento importante es el nacimiento de la licencia Arte libre en Francia en el 2000 en el marco de un Encuentro sobre Copyleft que se desarrolló en París. A su vez, en 2000 se constituye en Argentina la Fundación Vía Libre, impulsora de la *actitud* Copyleft en espacios educativos y culturales; pero lo que sin duda marca un quiebre al momento de la producción artística en Argentina es la “llegada” de las licencias Creative Commons, es decir su establecimiento como una opción legal practicable en el país; esto ocurre en julio de 2005. Por este motivo las experiencias seleccionadas para esta tesis constituyen un corpus que podrá dar cuenta de los debates y tensiones de los primeros años del uso de licencias Creative Commons Argentina.

Investigaciones y textos en diálogo con esta tesis
El Estado del Arte

Reconocemos como antecedentes las producciones realizadas en el marco del programa de investigación Comunicación y Arte de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Este programa se sitúa en el abordaje del arte desde su dimensión comunicacional, es decir, desde la comprensión de la obra de arte como proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido. Uno de los proyectos de investigación enmarcados en este programa, y del que formé parte hasta 2007, es el de “Nuevo cine argentino: un espacio de visibilidad”, dirigido por Paula Porta, que retomaba la problemática de la producción artística como estrategia comunicacional en tiempos de crisis y se preguntaba por la identidad de lo que se nombra como Nuevo Cine Argentino pensándolo desde las lógicas de producción y recepción, los circuitos de circulación, consumo y legitimación. Además, actualmente, integro un equipo de investigación que indaga acerca de las transformaciones de ciertas prácticas artísticas, como el grafiti y la música, atravesadas por las lógicas de Internet. El proyecto se denomina “Gestión online/offline del arte. Transformación en los modos de gestión, producción y circulación de las intervenciones artísticas: del territorio a la web” y forma parte del Programa de Incentivos.

También se constituyen en antecedentes importantes para esta investigación aquellos trabajos que problematizan las transformaciones que se están dando en los modos de producción y consumo de las formas simbólicas a partir del uso de las tecnologías digitales. En este marco, puedo mencionar la investigación dirigida por Noemí Valentino que se pregunta por la escritura académica frente a las transformaciones culturales y los nuevos modos de acceso a la información y al conocimiento; así como el proyecto de investigación del que formé parte y que dirigió Paula Porta acerca de “Las transformaciones de la comunicación y las instituciones en el auge de la web 2.0. Desafíos y estrategias de comunicación online”, ambos desarrollados en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

En la Facultad de Bellas Artes de la UNLP también se desarrollan proyectos de investigación que se replantean el estatuto del arte a partir de los nuevos modos de producción que proponen las tecnologías, por ejemplo la investigación que dirigió hasta fines de 2009 el profesor Daniel Reinoso: “Las tecnologías articuladoras del lenguaje multimedial y su enseñanza en las carreras de grado” que indagaba sobre criterios de implementación tecnológica que permitieran articular satisfactoriamente los distintos elementos que componen el lenguaje multimedial; pensando a este lenguaje como conformándose en estrecha relación con los distintos desarrollos de interfaces tanto físicas como virtuales que permiten al usuario interactuar con el producto. Otra investigación de la Facultad de Bellas Artes que dialoga con esta tesis es la que entre 2010 y 2014 desarrolló un grupo de investigadores dirigido por la profesora María de los Ángeles de Rueda: “Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes” que, justamente, retoma estos cruces entre las artes, los medios de

comunicación y los nuevos escenarios propuestos por Internet. A raíz de esta investigación se publicó un libro compilación que se constituyó en bibliografía de referencia para esta tesis.[1]

En el Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, se lleva a cabo, en el marco del programa sobre la Sociedad de la Información, el proyecto: "Internet, cultura digital y contrahegemonía: nuevas formas de intervención militante" dirigido por la socióloga Silvia Lago Martínez. Este proyecto se centra en el estudio de grupos y colectivos que se expresan a través de prácticas culturales que incluyen el lenguaje audiovisual, la digitalización e Internet y que apoyan las luchas de los movimientos sociales en Argentina.[2]

Específicamente sobre la temática de la Cultura libre y el Copyleft se han desarrollado diferentes trabajos que incluyen ponencias, artículos en revistas y tesis. Por ejemplo la tesis doctoral realizada por Natxo Rodríguez Arkaute titulada "Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo" que fue presentada en la Universidad del País Vasco y que trabaja el vínculo del arte visual con el Copyleft a partir de la pregunta acerca de si las lógicas del sistema del arte y las del Copyleft pueden pensarse como contradictorias por los modos diferentes de producción y circulación que proponen. El trabajo de Rodríguez Arkaute aporta un detallado análisis de las distintas licencias libres o abiertas que se pueden utilizar en las producciones artísticas y los beneficios que brindan al momento de distribuir las obras; una reflexión que se presenta como un valioso aporte para *acercar* el arte al movimiento de la Cultura libre. Desde este lugar, la tesis de Rodríguez Arkaute es un punto de referencia que, si bien se realiza en otro contexto geográfico-político,[3] permite reflexionar en esta transpolación de los modos de trabajo del Software libre al campo artístico. Entre los artículos y ponencias presentadas en esta temática, reconocemos como antecedentes las publicaciones de la docente de la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, y artista plástica Lila Pagola quien ha escrito sobre las prácticas artísticas y la convergencia entre el modelo del Software libre y la *actitud* Copyleft. El libro *Arte joven y cultura digital* de Mariana Fossatti y Jorge Gemetto que recupera y reflexiona en torno a experiencias artísticas que se llevan adelante en Internet es un antecedente importante para este trabajo. Escrito a partir de un curso realizado por el Centro Cultural 2.0 Ártica, con sede en Uruguay, a lo largo del libro se analizan distintos modos de apropiación de las tecnologías para gestionar prácticas artísticas y se reflexiona en torno a las potencialidades del compartir. También son antecedentes para esta investigación la tesis doctoral presentada en la Universidad de Quilmes por Ariel Vercelli, que luego fue publicada como libro bajo el título de *Repensando los bienes intelectuales comunes* y que aborda las regulaciones de derecho de autor y derecho

---

1 de Rueda, María de los Ángeles (comp.) (2014); *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes;* Ediciones Al Margen; La Plata.

2 A partir de esta investigación publicaron el libro: Lago Martínez, Silvia (comp.) (2012); *Ciberespacio y resistencias. Exploración en la cultura digital*; Hekht Libro; Bs. As.

3 Señalamos esto ya que en la comunidad española rigen otras leyes de Propiedad intelectual y las comunidades de la Cultura libre cobran, en estos marcos, dinámicas propias. Sin embargo, revisar este tipo de trabajos permite ver ciertas continuidades del movimiento del Software libre.

de copia atravesadas por las tecnologías digitales. Este trabajo se centra en las tensiones jurídico-políticas que se presentan entre la apropiación y la liberación de bienes intelectuales en la era digital. Uno de los casos que analiza es el de las licencias Creative Commons, licencias abiertas o libres cercanas al Copyleft. Otro antecedente importante para esta tesis son los libros producidos por la Fundación Vía Libre, organización que difunde el Software y la Cultura libre, que trabajan acerca de la importancia de liberar los bienes intangibles: *MABI. Monopolios artificiales sobre los bienes intangibles* y *Argentina Copyleft*. El primero establece un estado de situación acerca de las legislaciones actuales sobre los bienes intangibles y el segundo da cuenta de distintos casos en los que se aplican las licencias libres y las transformaciones en los consumos culturales que ha producido la era digital.

A esto se suma la tesis presentada por Beatriz Busaniche para obtener su título de magíster en Propiedad Intelectual otorgado por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) titulada “Propiedad Intelectual y Derechos Humanos” y que presenta las tensiones entre la ley 11.723 de Propiedad Intelectual y el marco constitucional de los Derechos Culturales en Argentina. Y la tesis doctoral de Agustín Zanotti titulada “El software libre y el campo de producción cordobés: agentes, comunidades, disputas” que fue presentada ante el Doctorado en Estudios Sociales de América Latina de la Universidad Nacional de Córdoba. El trabajo de Zanotti indaga en la producción de Software libre en el ámbito cordobés desde una perspectiva sociológica y colocando a las organizaciones que lo desarrollan como parte de un movimiento con acción política.

En este contexto en el que la *filosofía* del Software libre y su transpolación a otros campos del saber como el artístico se constituye en un tema en desarrollo en el área de los estudios sociales -ya no sólo restringido al ámbito de la informática-, nos proponemos, desde una mirada comunicacional, realizar un aporte a estos trabajos analizando las transformaciones que propone la *actitud* Copyleft en las lógicas de producción, circulación y (re)apropiación de lo cultural-artístico.


INTRÉPIDOS y GLORIOSOS
CAPÍTULO 1
CATEGORÍAS CLAVES DE LA TESIS
EL MAPA CONCEPTUAL PARA LEER LA TRAMA

Capítulo 1: Categorías claves de la tesis

El mapa conceptual para *leer* la trama

Sumario

En este capítulo se trabajan los conceptos que luego, a lo largo de la tesis, se irán articulando para el análisis y la interpretación. Se desarrollan algunos de los nodos que conforman la matriz conceptual y se explicitan las posturas teóricas de la investigadora. Este recorrido conceptual es un primer panorama, ya que a lo largo del trabajo se retomarán y profundizarán estos conceptos y se pondrán en diálogo con otros que irán surgiendo en los cruces, articulaciones y análisis. La intención de este capítulo es establecer algunas claves de lectura.

1. Comunicación/Arte, Arte/Comunicación

Esta tesis propone pensar un nodo conceptual integrado por la Comunicación y el Arte. Comunicación/Arte, Arte/Comunicación; el Arte, los procesos artísticos leídos desde la comunicación; la comunicación indisociable de la práctica artística. Dar cuenta de este nodo, implica inscribirse en el *territorio descubierto* por el desplazamiento de los medios a las mediaciones, pensar la comunicación más allá de la centralidad de los medios, pensarla en las tramas de sentido, en las matrices de cultura. Los medios, con sus lógicas y representaciones nos atraviesan, nos moldean; forman parte de la "textura de nuestra experiencia";[4] pero para verlos y analizarlos no tenemos que *siempre* estar mirándolos directamente; podemos leerlos en las mediaciones, en los procesos de mediatización de la cultura y ver, al mismo tiempo, los sentidos que se articulan, que se retoman, que se resignifican. La comunicación es, entonces, no un objeto definido, sino un lugar desde donde mirar.

> "Desdibujado el "objeto propio" nos encontramos a la intemperie de la situación. Pero ahora ya no estábamos solos, por el camino había otras gentes que sin hablar de "comunicación" la estaban indagando, trabajando, produciendo: gentes del arte y la política, la arquitectura y la antropología. Habíamos necesitado que se nos perdiera el "objeto" para encontrar el camino al movimiento de lo social en la comunicación, a la comunicación en proceso."[5]

Sostiene Martín Barbero, justamente en ese libro fundante que es *De los medios a las mediaciones*, que fue cuando perdimos el objeto -la centralidad de los medios- cuando pudimos empezar a pensar a la comunicación como proceso; un proceso del que muchos estaban hablando aunque no le pusieran ese nombre. Y en ese reconocer que la comunicación no es un objeto acabado, sino uno a lograr y que "no es todo, pero debe ser

4 Silverstone; Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Pág. 13.
5 Martín Barbero, Jesús, (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 220.

hablada desde todas partes”[6] pudimos empezar a ver los cruces, las articulaciones con otros campos de saber; es a partir de esa “Crisis de los Paradigmas” que articulaciones como las de Comunicación/Arte, Arte/Comunicación pueden ser enunciadas sin pensar simplemente en un arte que se divulga por los medios, en los medios como escenario, como espacios de visibilización de esas prácticas artísticas. Sin duda, los medios son escenarios y espacios de visibilización; pero también se entraman en las lógicas productivas, en las lógicas de recepción, se articulan con el Mercado y generan circuitos de legitimación. Pero, habíamos dicho, la comunicación no se reduce a los medios y la articulación Arte/Comunicación, Comunicación/Arte se da más allá de las lógicas y escenas mediáticas; se da en el entramado de la cultura, en las producciones de sentido. El programa Comunicación y Arte de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social entiende a la mirada comunicacional del proceso artístico “en la comprensión de la obra de arte como proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido”.[7]

Si el campo de la comunicación tuvo que “perder” su objeto para poder pensar en los procesos, en los movimientos sociales, en las prácticas, en los saberes en plural y entender que desde allí también podía pensarse lo comunicacional; al campo de lo artístico le tomará también varias rupturas, desplazamientos, cimbronazos *perderse del objeto* para reencontrarse en el proceso; abrirse a otras miradas para volver a vincular el arte a la *praxis vital*. Y es al campo institucional/académico al que más le cuestan estas crisis, al que más le cuesta correrse de lo canónico porque, mientras en estos lugares de lo legítimo se seguía discutiendo qué era la comunicación, qué era el arte; en las prácticas de muchos actores -desbordados y desbordantes de esos espacios- esas cristalizaciones ya habían sido superadas. Como señala Martín Barbero, muchos estaban indagando la comunicación -nosotros podemos agregar estaban indagando al arte- sin nombrarlo; pero practicándolo. Y son esas prácticas las que ponen en crisis a la doxa, las que horadan los edificios conceptuales que encorsetan más de lo que permiten avanzar. Así, a lo largo de la historia oficial del arte se reconocen distintos hitos, distintos mojones en los que esas prácticas *para-dóxicas* -que corren paralelas a la doxa- lograron colarse a esos espacios de lo instituido y dinamitar desde adentro. En las páginas de esta tesis se encontrará un recorrido -parcial, sesgado, incompleto; pero no por ello poco reflexivo- de algunos momentos de quiebre con la doxa y de reformulación de los modos de entender lo artístico atravesado por las relaciones de poder y las legitimidades de las distintas épocas: arte vinculado a la vida; *Bellas Artes*, arte-artesanía (como oposición o como diálogo); lo estético, lo histórico, lo acabado, el proceso... intentando ubicar en este hilo de Ariadna -que pretende marcar un camino posible en el laberinto de senderos que se bifurcan- a las prácticas artísticas producidas desde la

6 Schmucler, Héctor (1997). *Memoria de la comunicación*. “La investigación [1982]: Un proyecto de comunicación/cultura”; Biblos; Buenos Aires. Pág. 151.
7 Programa Comunicación y Arte, FPyCS-UNLP.

actitud Copyleft como un momento más de "dilema" con la doxa.

Para esto, partimos de una definición de arte que es primigenia a todas esas disputas de poder porque vincula al arte con lo humano, con la existencia como seres sociales simbólicos; Marta Zátonyi dice que el arte es una de las barreras ontológicas[8] que permite al hombre construir y separarse de la "nada". El arte resguarda al hombre de caer en el vacío cuando se asoma a imaginar esos otros mundos posibles.

> "Posibilita la construcción de las barreras ontológicas gracias a las cuales puede existir la mirada y el acercamiento del hombre a aquello que no es pero quiere existir, que necesita de su gesto creativo-simbólico para integrarse en nuestro mundo; ser su parte. Estas barreras son las que permiten asomarse a los abismos sin tener que pagar el terrible precio de precipitarse en la nada. Actúan como sistemas de contención; pero a la vez , de control y represión; significan las ineludibles circunstancias para el máximo triunfo de la condición humana (...)"[9]

Y en esta definición la articulación Arte/Comunicación, Comunicación/Arte es aún más clara: ambos son procesos para comprender nuestro mundo, barreras que nos contienen, que nos dan un marco de pertenencia común: Comunicación como comunión, Arte como creador de comunidades.[10] Lo común comunitario. Es también desde esta idea de lo común, entendido como aquello que pertenece a la comunidad, aquello que surge de la comunidad, aquello que se crea en común(ion), desde donde el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft dará el debate por la libre circulación de las formas simbólicas. De ahí la pertinencia de esta tesis que leerá en clave comunicacional las prácticas artísticas de aquellos que defienden lo común.

2. La *actitud* Copyleft y el movimiento de la Cultura libre

Anclajes para conceptos nodales

A lo largo de las páginas de esta tesis se nombrarán de modo casi intercambiable la *actitud* Copyleft y la pertenencia al movimiento de la Cultura libre porque un aspecto se interrelaciona con el otro. Sin embargo -y pese a que esto se abordará con mayor profundidad en el Capítulo 3- nos parece importante explicar a qué nos referimos con estas expresiones. La palabra Copyleft tiene varios anclajes. En primer lugar, es una licencia que surge como oposición al Copyright, un *hack*[11] que impide que las producciones culturales queden restringidas por

---

8 Zátonyi señala que, además del arte, las otras barreras ontológicas son: la religión, la ciencia y la filosofía. Todas comparten la característica de ser explicaciones del mundo. Véase Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 84.

9 Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 84.

10 En este sentido, sostiene Marta Zátonyi (2011) "(...) estas necesidades incluyen los signos artísticos como medio de ser parte de una comunidad y ser reconocidos por ella" *Arte y Creación. Los caminos de la estética.* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires. Pág. 20.

11 En informática *hack* refiere a la re-configuración o re-programación de un sistema de una forma no prevista originalmente por el propietario, el administrador o el diseñador.
En http://es.wikipedia.org/wiki/Hack_(inform%C3%A1tica)

“todos los derechos reservados”. Con Copyleft una obra puede ser copiada, distribuida y derivada siempre y cuando se mencione al autor del *original* y la nueva obra se licencie también bajo Copyleft. De este modo, los usuarios de estas licencias se aseguran que sus producciones no van a ser restringidas con Copyright. Surgido en el campo del Software libre, el Copyleft se extendió al campo del arte y empezó a ser utilizado en las producciones artísticas.

Sustentado en las ideas de que la cultura se defiende compartiéndola y de que toda producción es parte de un “fondo común” y no del genio “iluminado” de un individuo, el Copyleft no es sólo una licencia; sino principalmente una *actitud* frente a los modos de entender la creación y las obras. Así, si bien muchos artistas no utilizan explícitamente la licencia Copyleft -optan generalmente por algunas de las variantes de las Creative Commons-, acuerdan con las ideas fundantes y permiten que sus producciones circulen, sean compartidas y reapropiadas. Esta *actitud* implica, sin duda, una oposición a los modos hegemónicos de gestión de lo cultural-artístico y propone, de esta manera, una transformación en las maneras de entender al arte, al artista y a la obra. Lila Pagola se refiere a la *actitud* Copyleft entendiéndola como:

> “(...) una posición política y una voluntad de revisar tanto derechos como responsabilidades de autores y receptores, incluso cuando esto requiera deconstruir la noción de autoría, para que pueda dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos creativos, de la génesis de las obras, y de modelos alternativos en la relación autor-receptor”[12]

Será esta idea de lo que implica la *actitud* Copyleft la que se sustentará en esta tesis. Es a partir de esta *actitud* que los artistas se integran a lo que definimos como el movimiento de la Cultura libre, un movimiento de márgenes difusos, amplio, heterogéneo. A los fines de esta tesis, se incluye en el movimiento tanto a las organizaciones, constituidas de manera *más tradicional* (por ejemplo la Fundación Vía Libre, el Proyecto Gleducar, entre otras), como a los artistas, que forman grupos o colectivos de trabajo. De este modo, el concepto de movimiento incluye a todos aquellos que, desde distintos lugares y con diferentes experiencias o recorridos, militan por la libre circulación de la cultura y apoyan esa militancia liberando sus obras y producciones. Entendemos los movimientos sociales tal como los plantea Alberto Melucci:

> “Los movimientos son construcciones sociales. Más que una consecuencia de crisis o disfunciones, más que una expresión de creencias, la acción colectiva es “construida” gracias a una inversión organizativa. Aquí la “organización” no es una característica empírica, sino un nivel analítico.

12 Pagola; Lila (2010) “Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos lo practicamos” incluido en Busaniche, Beatriz (et. al); *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura.* Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur. Pág. 40.

> Mantener organizados a los individuos y movilizar recursos para la acción significa distribuir valores, y fronteras establecidas por las relaciones sociales que condicionan la acción, pero ni los recursos ni las constricciones pueden ser activados al margen de la acción en sí.”[13]

Melucci sostiene que los movimientos sociales están en permanente construcción desde tres características fundamentales: la solidaridad, el conflicto y la ruptura de los límites del sistema. Desde estas características podemos reconocer que en aquellas organizaciones y artistas que integran el movimiento de la Cultura libre hay una identidad colectiva que se construye en torno a un proyecto, una idea: la de la libre distribución de los bienes intelectuales comunes, que se enlaza al movimiento del Software libre y que, a su vez, se construye como oposición a otro modo de distribución cultural, que es el vigente en la actualidad, el del Copyright. Las organizaciones que representan los modos tradicionales de circulación y el movimiento de la Cultura libre entran en conflicto por los modos de gestionar los bienes simbólicos o, como los llaman desde el Copyleft, los bienes intelectuales comunes. La tercera característica analítica que Melucci da para pensar los movimientos colectivos es la ruptura con los límites del sistema. Creemos que, en este punto, es clara la ruptura que proponen los artistas que se inscriben en el Copyleft con el sistema de *propiedades* y formas de distribución vigentes.

Además, la participación en el movimiento de la Cultura libre se basa en redes de solidaridades previas; por ejemplo la participación en espacios como La Tribu o en circuitos contra culturales o alternativos: festivales como el Potlatch, las propias Ferias del libro Independiente y Autogestivo a las que los artistas se acercan antes de conocer el Copyleft, en tanto modo de licenciamiento, porque comparten con estos espacios una oposición al sistema hegemónico de distribución de lo cultural. Es decir, hay una *actitud* Copyleft *avant la lettre*,[14] de hecho, muchos de los artistas entrevistados durante el trabajo que originó mi tesis de maestría[15] aseguraron que compartían sus materiales, tenían una *actitud* Copyleft, incluso antes de conocer que existían licencias que habilitaban estos modos de circulación. Esto se debe, en parte, a que históricamente los artistas se han *congregado*, han formado colectivos, grupos de trabajo. Estos modos de pertenencia y agrupación tienden a ser invisibilizados por una Institución arte ligada al Mercado que privilegia una idea de autor individual, un autor-

13 Melucci, Alberto (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México, Capítulo 1. “Teoría de la acción colectiva”. En línea en: http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ACCIONCOLECTIVAvidacotidianaydemocraciaMelucci.pdf

14 Lila Pagola utiliza esta idea de *avant la lettre*. Véase Pagola; Lila (2010) “Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos lo practicamos” incluido en Busaniche, Beatriz (et. al); *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura.* Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur.

15 En esa tesis se analizaron los modos de organización de los artistas que trabajan desde una *actitud* Copyleft poniendo en diálogo y tensión sus modos de nuclearse en espacios de lo *online* y de lo *offline.* Fue realizada en el marco de la maestría PLANGESCO de la FPyCS-UNLP. El nombre de la tesis es “Liberar, Compartir, Derivar. Cultura libre y Copyleft: otros modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico.” y se puede leer en el Sedici http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/24671

marca -estos temas serán profundizados en el Capítulo 6-. También las Gestoras Colectivas de Derechos protegen a los autores entendidos desde una idea de individualidad, de *genio creador*; nociones con las que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft discute. Lo colectivo forma parte de los procesos de producción artística y, aunque la modernidad haya invisibilizado estas prácticas, siguen existiendo.

> "En la historia del arte, los colectivos han surgido cuando fueron necesarios. Los artistas se asocian continuamente como parte de su trabajo, y los grupos se forman en respuesta a condiciones específicas, cuando hay algo particular que hacer. Los artistas han usado mucho los grupos para lograr cierta influencia en el mundo del arte dominado por funcionarios que dirigen instituciones y mercados orientados por coleccionistas y administradores. Los artistas se organizan para mejorar situaciones difíciles, especialmente para la exhibición de obra – para hacer llegar su arte al público"[16]

Se ve en esto cómo aparecen los ejes de lo residual y lo emergente: lo residual de un modo de organización que se entrama en la historia de lo artístico, de los modos de producción: el taller, la escuela, los gremios de artesanos; modos que la modernidad invisibilizó en pos de un artista que produce en soledad, en su estudio, en su atelier. En esta tesis se sostiene que estas formas fueron invisibilizadas porque, en la acción concreta, estas prácticas grupales, de aprendizaje mutuo, de producción con otros nunca dejaron de existir.

> "La idea del taller, de la escuela y del colectivo han supuesto ejes vertebradores de esa voluntad social, que no buscaba tanto la transmisión del estilo como la construcción de un andamio. (…) la urgencia de debatir lo colectivo como formato en el que instaurar nuevos modos de producción, difusión y socialidad en los que naturalmente se generarán obras."[17]

Tanto la figura del artista bohemio como la del artista empresario -que, aunque tiene otros artistas trabajando para él, firma sus obras individualmente porque su nombre es marca y cotiza- dan cuenta de una sobrevaloración de lo individual, del logro personal. Y es en ese cruce donde aparece lo emergente del Copyleft, ya que a partir de los modos de licenciamiento que propone evidencia a la producción artística como el aporte a un fondo común y habilita prácticas negadas por las lógicas de, por ejemplo, la Institución arte y las Gestoras Colectivas de derechos que siguen entrampadas en la idea de la reivindicación y protección a un autor que se enuncia como individual y a una obra que se entiende como algo acabado una vez que el autor rubrica en ella su firma.

---

16 Moore, Alan (2002) ; "Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno", traducido por Lila Pagola. Artículo presentado en la exhibición "Masa crítica" Smart Museum, Universidad de Chicago. En línea en http://www.liminar.com.ar/pdf05/moore.pdf

17 Marzo, Jorge Luis (2007); "Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas" ponencia presentada en la QUAM 2007. En línea en http://www.soymenos.net/QUAM07.pdf

Como se analizará a lo largo de este trabajo, es al modo de entender la producción como individual que se opondrán los artistas con *actitud* Copyleft y, desde esa posición, generarán, por un lado, sus propios circuitos de producción y circulación; pero también intervendrán en los espacios *tradicionales* de lo artístico -de hecho varias de las experiencias que se analizan en esta tesis han circulado en esos espacios- intentando producir rupturas, mutaciones en el orden legitimado porque, aunque lo instituido tiende a fagocitar a lo instituyente, es también en ese interjuego entre lo legitimado y lo emergente que las Instituciones se definen.

Es importante aclarar en este punto que si bien se reconoce que hay todo un circuito artístico que no pasa por los espacios legitimados, un circuito de lo alternativo y lo contra cultural, en esta tesis se abordarán sólo aquellas experiencias que se inscriben en la *actitud* Copyleft porque lo que nos interesa para esta investigación es analizar las transformaciones en la manera de entender a la producción artística, centradas en la posibilidad de derivar y las reformulaciones de las nociones de obra y autor, que propone el movimiento de la Cultura libre.

3. Pensando las tecnologías

Lo *online* y lo *offline* como espacios integrados

Uno de los objetivos de esta tesis es analizar el rol que las tecnologías desempeñan en las experiencias de producción artística que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. Esta preocupación se vincula, primero, a los orígenes del movimiento de la Cultura libre ligados a la creación de software y a la comprensión de cuáles de las lógicas de la producción y distribución del Software libre se transpolan al campo del arte. El otro aspecto que motiva esta pregunta es reflexionar acerca de cómo las tecnologías, y especialmente las digitales e Internet, contribuyen a transformar las nociones de obra, arte y autor al poner en tensión los conceptos tradicionales de autoría proponiendo experiencias de construcción colaborativa como las wikis; desdibujando, en algunos casos, a la figura del autor ya que muchas obras circulan por la web[18] en forma anónima, posibilitando la réplica y la duplicación y, por lo tanto, poniendo en tensión dos categorías clave como las de autenticidad y originalidad. Estas rupturas, estas mutaciones -en términos de Baricco[19]- serán analizadas en los Capítulos 6, 7 y

18 En este punto debemos aclarar que no es lo mismo Internet que la web. La web da cuenta de las páginas y sitios a los que se accede mediante un explorador y se enlazan mediante hipervínculos "la web, es un sistema de distribución de documentos de hipertexto o hipermedios interconectados y accesibles vía Internet. Con un navegador web, un usuario visualiza sitios web compuestos de páginas web que pueden contener texto, imágenes, vídeos u otros contenidos multimedia, y navega a través de esas páginas usando hiperenlaces" en http://es.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web Mientras que Internet es una red de computadoras interconectadas "Internet es un conjunto descentralizado de redes de comunicación interconectadas que utilizan la familia de protocolos TCP/IP, lo cual garantiza que las redes físicas heterogéneas que la componen funcionen como una red lógica única, de alcance mundial. Sus orígenes se remontan a 1969, cuando se estableció la primera conexión de computadoras, conocida como Arpanet, entre tres universidades en California y una en Utah, Estados Unidos." en http://es.wikipedia.org/wiki/Internet Si bien entendemos esta diferencia, en algunos momentos de esta tesis se utilizan estos términos como sinónimos porque lo que se pretende resaltar son las transformaciones que representan al momento de producir, circular y recepcionar los bienes simbólicos.

19 Véase Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición).

8; aquí se plantea un adelanto de porqué es importante pensar lo tecnológico y desde qué lugares nos vamos a situar para mirarlo.

Ante todo, entendemos las tecnologías desde una postura crítica que no las reduce a aparatos o instrumentos; las entendemos situadas en un contexto y en un proceso histórico. Las tecnologías son creaciones sociales, surgen en un contexto al que modifican y por el que son modificadas; son, como sostiene Raymond Williams instituciones sociales atravesadas por relaciones de poder/saber.[20] Desde esta mirada, las tecnologías están preñadas de política, no son asépticas, no son neutrales y han atravesado nuestro vínculo con el mundo desde que empezamos a simbolizar; por lo tanto no son una novedad en nuestra existencia.

Siguiendo a Andrew Feenberg, quien sostiene una teoría crítica de la tecnología, podemos decir que:

> "(...) la tecnología no es un destino, sino que es un escenario de lucha. Es un campo de batalla social en el cual las alternativas civilizacionales son debatidas y decididas."[21]

Desde estos lugares nos pararemos para pensar la relación de las experiencias Copyleft con las tecnologías y la relación de lo artístico y la tecnología. En el Capítulo 7 se introducen estas ideas y reflexiones a partir del concepto de *techné*, su vinculación con los modos de entender al arte y la articulación que siempre ha existido entre lo artístico y lo tecnológico, más allá de que en las últimas décadas esto se haya potenciado a partir del ingreso de lo informático en el campo del arte.

Para correr a la tecnología de la novedad con la que parecemos investirla, durante las clases que dictamos en una materia del primer cuatrimestre del primer año de la licenciatura en Comunicación Social,[22] nos gusta utilizar la descripción del fragmento inicial de la película "2001 Odisea del espacio" de Stanley Kubrick en la que un primate se da cuenta de que puede utilizar los huesos de un animal muerto como un artefacto de defensa y ataque. En las siguientes escenas, el grupo al que pertenece el primate que tuvo la idea de reapropiarse de aquello que le brindaba el entorno vence a otro grupo de primates en una lucha por un pozo de agua. La clave del éxito está en el uso que hacen de esos huesos que encontraron. Luego, el hueso es lanzado al aire y en una elipsis se convierte en una nave espacial. Ese momento del cine resume una historia de la humanidad y una historia de la creación de tecnologías. Ese hueso es una tecnología que requiere de marcos de conocimiento para su uso; necesita de un saber y otorga un poder. Es un *artefacto* tecnológico.

Si el hombre siempre ha creado tecnologías y siempre- siguiendo la definición de arte como barrera ontológica que retomamos de Zátonyi- ha creado arte; entonces la relación del arte y

20 Véase Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales" en Williams; Raymond (editor); *Historia de la comunicación*, vol. 2; Bosch Comunicación; Barcelona.

21 Feenberg, Andrew (1991); "Teoría crítica de la tecnología" en Revista Hipersociología. Pág. 13.

22 La materia es Comunicación y Medios (cátedra 2) y se dicta en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

la tecnología no es una novedad establecida por el Net.art y, ni siquiera, por la fotografía. Por eso retomamos el concepto de *techné* entendido como aquello producido por el hombre, como "un arte del hacer humano."[23]

> "El término *tekhné* corresponde estrictamente al sentido aristotélico de la palabra arte, que designaba, no las "bellas artes" (acepción moderna de la palabra que aparece durante el Siglo XVIII) sino todo procedimiento de fabricación que responde a reglas determinadas y conduce a la producción de objetos, bellos o utilitarios, materiales (las "artes mecánicas": pintura, arquitectura, escultura, pero igualmente vestimenta, artesanato, agricultura) o intelectuales (las "artes liberales": el *trivium* –dialéctica, gramática, retórica – y el *quadrivium* – aritmética, astronomía, geometría, música)."[24]

En este punto también es importante señalar que la concepción de arte se restringió a partir del surgimiento de la idea de *Bellas artes* y de la Estética como disciplina; por eso el concepto de *techné* desborda lo que hoy se entiende por arte. Pero nos permite trazar una relación ya que, en la actualidad, ese concepto de *techné* se asocia a la técnica en un sentido más restringido; pero en sus inicios etimológicos era un concepto amplio y abarcativo. Si seguimos a Williams[25] quien sostiene que técnica y tecnología no pueden pensarse como separadas y que siempre se necesitan marcos de conocimiento, saberes para el uso de las técnicas; entonces podemos volver a esa mirada amplia de *techné*; un concepto que incluía y desbordaba lo que entendemos por artístico, que incluía y desbordaba lo que entendemos por técnica. Un concepto que no se pensaba instrumentalmente, sino políticamente e ideológicamente.

Y es desde esa articulación de lo tecnológico, lo comunicacional y lo artístico desde donde pretendemos analizar el escenario más actual en el que las tecnologías digitales proponen no sólo otros modos de producción y circulación, sino también de representación. En este punto aparece toda una corriente que se refiere a un mundo de *lo virtual* para distinguirlo de un mundo que sería *real*; nuestra posición es señalar que no hay una distinción entre lo virtual y lo real, ya que, si somos muy específicos, el arte como creación de mundos siempre ha implicado *virtualidades*. Pero *virtualidades* no entendidas en tanto falsedades; sino en tanto multiplicidad de representaciones. El arte como lo que permite "el acercamiento del hombre a aquello que no es pero quiere existir, que necesita de su gesto creativo-simbólico para

---

23 Dubois, Philippe (2000); *Video, Cine, Godard*; Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo: "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general" disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/phillipe_dubois.pdf

24 Dubois, Philippe (2000); *Video, Cine, Godard*; Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo: "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general" disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/phillipe_dubois.pdf

25 Véase Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales" en Williams; Raymond (editor); *Historia de la comunicación*, vol. 2; Bosch Comunicación; Barcelona.

integrarse en nuestro mundo”,[26] como señalábamos antes, también citando a Zátonyi. Por eso, en esta tesis, no utilizaremos el par real/virtual, sino online/offline que, aunque tiene sus puntos criticables, permite pensar los diálogos, las continuidades, las amalgamas entre dos espacios que no están separados, sino que se entrelazan y se forman mutuamente. Siguiendo a Roger Silverstone, pensamos que:

> “Las experiencias son reales, aun las mediáticas. En cierto modo, esto nos opone en gran parte del pensamiento posmoderno que sostiene que el mundo que habitamos está seductora y exclusivamente compuesto de imágenes y simulacros.”[27]

Lo *online* y lo *offline* son categorías que aparecerán a lo largo del trabajo y que es importante precisar ya que muchas veces se entiende a este par conceptual como una dualidad cuando, en realidad, lo que pretendemos es pensarlo como amalgama, como imbricación -y desde esta lógica, por ejemplo, explicaremos cómo lo vinculado a lo *online* se prefigura en experiencias de lo *offline* como la obra de teatro *No más Zzzzs.*

Antes de avanzar debemos señalar que con *online* nos referimos a aquello que ocurre, principalmente, en el espacio de Internet; mientras que con *offline* nombraremos lo que se desarrolla en el espacio físico, geográficamente situado. Esta división es sólo con fines analíticos, como una manera de establecer un acuerdo acerca de los modos de referirnos a estos momentos, ya que, como explicamos antes, el más expandido binomio de real/virtual no concuerda con la mirada de lo tecnológico que se sustenta en esta tesis porque parece colocar a aquellas experiencias relacionadas a las tecnologías como “no reales”.

Por lo tanto, no podemos pensar desde la dicotomía real/virtual y, aunque en el binomio online/offline hay un cierto sesgo de los momentos del estar conectado y del desconectarse; el uso que se le da en este trabajo no los presupone como instancias separadas, sino imbricadas, amalgamadas.

> “El espacio físico-geográfico *(offline)* puede representarse estratégicamente en entornos virtuales, en intervenciones situadas y, en el sentido opuesto, las instancias "reales" como las representaciones mediáticas también pueden representar e interpretar Internet como un espacio relevante. Por ende, no se puede decir que Internet se manifieste directamente como un espacio de flujos, ni que la conectividad trascienda toda forma de localidad. Como hemos venido discutiendo en este capítulo en relación con el tiempo, las múltiples espacialidades coexisten, manteniendo su significado según las competencias culturales de los usuarios.”[28]

---

26 Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 84.
27 Silverstone; Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Capítulo 1: “La textura de la experiencia”. Pág. 25.
28 Hine; Christine (2004); *Etnografía virtual*; Editorial UOC; Barcelona. Pág. 142.

Entonces, como plantea Rosalía Winocur, “Entre ambos mundos existe una multiplicidad de referencias materiales y simbólicas en la vida cotidiana y en los medios de comunicación que los imbrican, más allá de que la computadora esté encendida o apagada”[29] Y es desde esta imbricación, desde esta amalgama que analizaremos las experiencias artísticas que se inscriben en la *actitud* Copyleft.

4. Qué se entiende por Modernidad

A lo largo de la tesis aparecerá recurrentemente nombrado el período histórico definido como Modernidad, un nomenclatura amplia que usamos habitualmente para dar cuenta de ciertos procesos históricos que produjeron una transformación respecto de otro momento, al que también definimos homogénea y rápidamente como Edad Media. Vale entonces aclarar que eso que nombramos como uniforme y amplio en el tiempo, en realidad es parte de un proceso histórico de cambios y transformaciones que, incluso, ha llevado a algunos teóricos a pensar en un período de *superación* de lo que se definía como Modernidad. También es importante explicar que estos procesos históricos están narrados desde una eurocentricidad, la Modernidad es una manera de nombrar los modos de organización del mundo occidental a partir de una serie de transformaciones en las formas de concebir el mundo.

Pensar la Modernidad en esta tesis es fundamental para comprender cómo lo artístico se desligó del ritual de la vida para transformarse en una *finalidad sin fin,* en algo (en tanto objeto, un aspecto que también será central durante mucho tiempo para pensar la obra) para ser contemplado. Y esas transformaciones se asocian al capitalismo, sistema que el proceso histórico moderno *creó* para organizar los modos productivos. Con la departamentalización de los sabres en disciplinas estancas y separadas, con la importancia que se le dio a la razón y a lo racional como modo explicativo en detrimento de la religión que había sido el modo de organizar el saber previamente, surgen la Estética como disciplina y el concepto de las *Bellas Artes*, dos categorías que serán centrales para pensar la tensión entre lo instituido y lo instituyente en el campo artístico.

Sin embargo; estos rasgos generales que pueden caracterizar a este período se dan en un largo proceso de enculturación, por retomar un concepto de Martín Barbero,[30] que incluyó la ruptura de las formas previas de organizar la producción, el tiempo, el espacio, el saber. Un proceso que no se vivió de la misma manera en todos los lugares y que en América Latina, sin duda, adquirió otros sentidos porque se entrecruzó con otras ideas, tal como plantea Alcira Argumedo.[31]

---

29 Winocur; Rosalía (2006), “Internet en la vida cotidiana de los jóvenes”, En *Revista Mexicana de Sociología* N°3. México, Universidad Autónoma de México-Instituto de investigaciones Sociales. Pág. 555.
30 Martín Barbero, Jesús, (1991); “El largo proceso de enculturación” en *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 96.
31 Véase Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional. Colihue; Bs. As.

Siguiendo a John B. Thompson[32] podemos decir que hay algunos procesos que permiten empezar a pensar en un nuevo momento histórico: el ascenso de una nueva clase, la burguesía, que tardará varios siglos en convertirse en totalmente dominante, pero que gradualmente irá transformando los modos de organización. Un desplazamiento del lugar central que ocupaba la Iglesia como institución organizadora del saber, lugar que empezarán a ocupar Instituciones de lo científico, por ejemplo la escuela que intentará borrar saberes vinculados a la tradición oral. La constitución de Estados-nación(es) con fronteras que se amplían y que redimensionan los espacios de pertenencia y de lo común, superando aquello que se abarcaba corporalmente. Y, en el campo de la comunicación, un momento que se torna fundamental para pensar la Modernidad es la reutilización que hace Gutenberg de los tipos móviles para crear la imprenta tal como la conocemos actualmente (en este punto es importante señalar que no la crea de la "nada", ya en China había un desarrollo importante respecto de estas técnicas de impresión); una tecnología que transformará la comunicación y también lo artístico.

> "(...) a partir del siglo XV el racionalismo comienza a constituirse como eje estructurante del universo político, económico, intelectual y social de Europa para crear los fundamentos de la Modernidad (…) Así, la sociedad moderna o, si se quiere, industrial, capitalista y colonialista, logró convertir la modernidad en su propia caricatura. Y porque este nuevo dios, por su infinita magnificencia y bondad, fue reconocido como el Bien; sus detractores, a su vez, reconocieron en él la causa de todos los sufrimientos."[33]

Zátonyi se refiere a un aspecto que también se dio en el campo del arte, tal como se analizará en esta tesis a partir de autores como Gimpel y Jiménez: la creación de nuevas *deidades*. Derrocada la explicación teológica del mundo, se encontrarán otros dioses y otros templos: la ciencia, el progreso, el dinero, el Mercado, la tecnología (restringida a la idea de técnica), la creación individual serán algunas de las nuevas deidades que sustentarán la infraestructura de la cosmovisión moderna.

Retomando a Thompson y su descripción de la modernidad en Europa, debemos resaltar, justamente, que se trata de un proceso al que le llevó varios siglos terminar de perfilarse y que sigue transformándose. Para este autor -es importante recordar que su libro *Los media y la Modernidad* se escribió a finales del siglo XX- los procesos de globalización continúan expandiendo los modos de organización capitalistas, modos que surgieron en la modernidad, por lo que el proceso moderno no estaría terminado como afirman otros autores que hablan de un período posmoderno o posindustrial como *superador* de esos modos organizativos e

32 Véase Thompson, John B. (1998) *Los media y la modernidad*. *Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona.
33 Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 238 y 242.

institucionales que definieron lo moderno.[34]

Teniendo estos hitos en cuenta, la Modernidad europea comienza a mediados del siglo XV[35] y será a través de la colonización que este modo de organización se *exportará* a América. Aquí muchos autores se refieren a una Modernidad tardía en América, especialmente en América Latina. José Joaquín Brunner, por ejemplo, en un artículo titulado "Medios, Modernidad, Cultura"[36] argumenta que, además de ser un "fenómeno tardío", la Modernidad en América Latina nunca podrá ser crítica porque no está ligada a lo escritural, sino a la televisión, a los medios de masas. Esta categorización de lo tardío da idea de no *haber hecho la tarea*, de una América Latina que siempre llega tarde y *mal* a los procesos ya que la modernización, en la explicación de Brunner, es un fenómeno externo y no promovido desde el interior. Estas ideas desconocen claramente las especificidades de los contextos latinoamericanos y piensan en una línea del progreso marcada por lo europeo. Además, sitúan a las políticas desarrollistas como "impulsoras" de "mejoras" en América Latina cuando, en realidad, responden a lógicas de dominación económica y se posicionan desde una mirada que subestima lo latinoamericano. Por eso, si bien en esta tesis no se problematizan los modos en que la Modernidad se constituye en Latinoamérica -tampoco se analiza la modernidad europea, sino que se trabaja a partir de concepciones de lo artístico que cristalizaron en este proceso histórico-, sí consideramos importante señalar que de ningún modo se piensa que en América Latina se da una Modernidad tardía, sino que sostenemos, siguiendo los planteos de Alcira Argumedo, que se constituye como una Modernidad en crisis. Una crisis que tiene que ver con ese proceso violento de enculturación y la conformación de sincretismos entre matrices de saberes previas a la colonización que persistieron a esas imposiciones y se mixturaron con esas otras ideas que vinieron de más allá de los mares, no sólo de los conquistadores; sino también de los negros traídos como esclavos y de los inmigrantes de generaciones posteriores. Pensar en una Modernidad en crisis permite discutir con ciertos aspectos de las modernidades europeas, reflexionar críticamente en torno a los procesos de modernización y

34 El capitalismo como sistema se organiza en torno a la acumulación de capital y la obtención de plusvalía, en términos de Marx. Se diferencia en este sentido de un sistema de subsistencia, como era el feudal, en el que el comercio era restringido. "En el pasado, la actividad productiva era predominantemente agraria, y las instituciones paradigmáticas del poder económico se caracterizaban por organizaciones a pequeña escala orientadas a la subsistencia de la agricultura y hacia la producción de pequeños excedentes para el comercio" Thompson, John B. (1998) *Los media y la modernidad*. *Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona. Pág. 31.

35 Berman la divide en tres momentos analíticos: el primero del S. XVI al XVIII período en el que se percibe el cambio; pero no se termina de comprender; el segundo corresponde a la ola revolucionaria; la Revolución francesa y el surgimiento del público moderno, en esta fase el autor considera que hay una dicotomía, una sensación de vivir en dos mundos de los que emergen las ideas de modernismo y modernización. La tercera fase es el siglo XX, en el que la modernización abarca prácticamente todo el mundo y el modernismo triunfa en el arte y el pensamiento. Berman entiende por modernización todos los procesos que implican el desarrollo de las ciencias, la industrialización de la producción, las transformaciones demográficas, la estructuración de los Estados, la conformación de los movimientos sociales, el sistema capitalista. Por modernismo entiende los valores y visiones acerca de ese proceso de modernización. Es importante señalar que el libro fue escrito a principios de la década de 1980. Lo interesante es ver cómo Berman establece los cortes en esos más de 500 años de proceso de modernidad. Véase Berman; Marshall (1988); *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*; Siglo XXI; Madrid. Págs. 2 y 3.

36 Brunner, José Joaquín (1989); "Medios, modernidad, cultura" en Revista Telos N° 19; Madrid.

a cómo se constituyeron los modernismos. No podemos, de ninguna manera, pensar en una Modernidad única, uniforme, homogénea; por eso pensamos en modernidades con temporalidades diversas, con apropiaciones y resistencias.

Una de las cuestiones que aparecerá en este trabajo es el debate Modernidad-Posmodernidad (y también la pregunta por lo contemporáneo en el arte) pensado desde los modos de producir y circular que propone el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, ya que este movimiento se opone a la manera moderna de pensar a la obra, al autor y al proceso creativo. En esta línea, autores como Arthur Danto se refirieron, a fines de los ´80, al fin del arte; no como una muerte, un dejar de existir; sino como una reformulación de lo que se entiende por arte. En este sentido Danto explica:

> "Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra "muerte"), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado al final era esa narrativa; pero no el tema de la narrativa."[37]

El autor sostiene que si hubo un momento en la historia en el que surgió la noción de arte, si antes de ese momento no es que no hubiera arte, sino que no era nombrado en tanto tal; entonces también podemos hablar de un momento en el que, al haberse superado ese concepto del arte, sea el fin del arte como lo conocemos. Las vanguardias se embanderaban en provocar la muerte del arte, no de un arte en sentido amplio como lo hemos definido un poco más arriba, sino de ciertas características acerca de cómo ese arte es entendido. El dadaísmo, por ejemplo, buscaba la muerte del arte burgués, entendiendo a la burguesía como la clase dominante del proceso de la Modernidad. Esta inquietud acerca del dilema Modernidad-Posmodernidad en el que se inscribe el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft se profundizará en el Capítulo 5; pero aquí podemos adelantar que, si bien reconocemos que existen crisis en algunas de las instituciones modernas, éstas siguen vigentes y han logrado reformularse frente a distintas *embestidas* que, en el campo del arte, pueden referenciarse, por ejemplo, en los movimientos de vanguardia y neovanguardia.

> "Los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y encontraron que los límites cedían. Todos los artistas típicos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado

37 Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona. Págs. 26 y 27.
Ya Hegel había señalado en su libro *Lecciones sobre la estética* que "considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado", una frase que ha desencadenado numerosos y diferenciados análisis. Pueden leerse algunos de estos debates en Casas, Rosario (2008); "Hegel y la "muerte" del arte" en Acosta, María del Rosario y Díaz, Jorge Aurelio (editores) (2008); *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy*; Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
Disponible en http://www.bdigital.unal.edu.co/1436/12/11CAPI10.pdf

en la situación en la que nos encontramos hoy (…) Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte" [38]

Si siguiéramos los planteos de Danto, podríamos sostener que las experiencias artísticas enmarcadas en el Copyleft forman parte de lo que el autor define como arte contemporáneo porque pertenecen a un período en el que la pregunta por qué es arte fue superada, cualquier cosa puede ser arte. Según Danto, el arte contemporáneo, que no es moderno, no tiene un estilo común, es una suerte de estallido causado por esa ruptura de los límites producidos por el arte de los sesenta. Pero el autor no está pensando en una oposición entre Modernidad y Posmodernidad -desde el debate filosófico acerca de los modos organizativos-, sino en una oposición entre lo que podríamos señalar como modernismos y posmodernismos. Siguiendo a Marshall Berman sabemos que el modernismo habla, se refiere a los valores e ideales de la Modernidad, así los posmodernismos expresarían nuevos valores e ideales; nuevos sentidos de lo artístico. Las experiencias artísticas inscriptas en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft estarían insertas, de este modo, en -valga la paradoja- una *Modernidad posmodernista*; es decir un tiempo en el que aún prevalecen las instituciones modernas; pero en el que están cambiando los valores e ideales para pensar ese proceso. Un momento de transformaciones, de reconfiguraciones. En estos procesos, el Museo en las dos etapas en que lo describe Danto -el de las *Bellas Artes* que atesoraba obras “de gran valor espiritual” y el de Arte Moderno que concibió a las pinturas como objetos con derecho propio y no como ventanas al mundo- deberá reformularse para incluir a estas nuevas formas de lo artístico. Pero no sólo el museo, sino también todo el mundo del arte.

“Sin embargo, el museo mismo *es* solamente una parte de la infraestructura del arte que va a tener que vincularse tarde o temprano con el fin del arte y con el arte de después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la disciplina de estética filosófica, deben, en su conjunto, tanto en uno u otro sentido, dar un camino y tornarse diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo”[39]

En este contexto de una redefinición de lo artístico se insertan estas experiencias Copyleft que abrevan en esa historia espiralada, zigzagueante -por no pensarla como lineal- del arte. En la tesis retomaremos a José Luis Brea cuando se refiere al Net.art como un heraldo del futuro,[40] un arte que se dio en un tiempo que todavía no estaba completamente preparado para él. Es importante dejar claro en este punto que no nos referimos a un arte moderno

38 Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona. Pág.36.
39 Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona. Pág. 39.
40 Brea; José Luis (2003); *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural;* “El net.art y la cultura que viene”. Ed. CENDEAC, Murcia. Pág. 53.

remitiendo al calificativo que acompaña a cierto estilo artístico (que algunos autores sitúan a partir del último tercio del siglo XIX), sino a un arte comprendido en el proceso de la Modernidad y, por lo tanto, nombrado desde este paradigma.

Dice Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* que “ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones (…) podríamos incluso decir que ser totalmente modernos es ser antimodernos: desde los tiempos de Marx y Dostoievski hasta los nuestros, ha sido imposible captar y abarcar las potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra alguna de sus realidades más palpables”[41] Y en esta frase está quizás el preanuncio de la respuesta de por qué, pese a oponerse fuertemente a ciertos postulados modernos, el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft no pueda pensarse como posmoderno. Claro que lo nuevo no surge completo y de un momento a otro; sino que, tal como lo explica Raymond Williams,[42] en cualquier modo de organización conviven elementos residuales, emergentes y dominantes. Es en el análisis de lo que el Copyleft, en tanto *actitud*, tiene de residual y de emergente donde se puede comprender cómo se opone a algunas de las ideas acerca de lo artístico instauradas en la Modernidad.

5. Cultura: Un concepto poroso

Lo dominante, lo residual y lo emergente como categorías claves para pensar los procesos culturales

De acuerdo a distintas corrientes, la cultura se ha definido de diferentes maneras, por eso decimos que es un concepto poroso, muchas veces difícil de asir, muchas veces abarcando demasiado y otras tantas definiendo características demasiado específicas -por ejemplo cuando se hace un correlato entre determinados gustos y se los agrupa denominándolos cultura. El problema de las categorías que construimos para nombrar, clasificar y comprender el mundo es que si se vuelven muy amplias pierden el sentido de ser: si todo es cultura, nada lo es. Por eso, intentaremos anclar algunos sentidos, complementarlos para esclarecer de qué hablamos cuando hablamos de cultura, un concepto que tiene mucho peso, justamente, en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. A lo largo de la tesis se pondrán en tensión los modos en que los integrantes de la *actitud* Copyleft entienden la cultura; pero en esta instancia se pretende establecer cómo la comprendo desde mi lugar de investigadora. Estos modos de entender lo cultural, los propios de esta tesis y los de los relatos de los participantes en el movimiento, se cruzan y se articulan en muchos aspectos que se irán mostrando a lo largo del trabajo. Pero, en este momento, la intención es hacer un anclaje teórico de los sentidos de cultura.

Siguiendo la genealogía del concepto que realiza Raymond Williams podemos señalar que se asocia, en líneas generales, a tres grandes concepciones: a) como proceso general de

41 Berman; Marshall (1988); *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*; Siglo XXI; Madrid. Prefacio.

42 Véase Williams Raymond (2000); “Dominante, residual y emergente” en *Marxismo y Literatura;* Ediciones Península*;* Barcelona.

desarrollo intelectual, espiritual y estético; b) como un modo de vida determinado y c) como las obras y prácticas de la actividad intelectual, especialmente artística (cultura *sería* la música, la pintura, la literatura, el teatro, la cinematografía).[43] Desde esta última definición cultura se liga al concepto de arte y es allí donde aparece la distinción entre las *Bellas artes* y los entretenimientos populares, entre "lo culto" y "lo popular", mediado por lo masivo. Y en este punto podemos retomar a autores como Martín Barbero, García Canclini que han trabajado esta articulación no desde un lugar de lo dogmático, sino desde la comprensión de los cruces, las articulaciones y los entramados entre estos compartimientos a los que desde una mirada de Modernidad se los considera estancos; pero que siempre han estado *revueltos.*[44] En este sentido, García Canclini se pregunta en su ya clásico *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*[45] si no habría que estallar los límites de las disciplinas que se ocupan de lo culto -principalmente la historia del arte- lo popular -analizado por la antropología- y lo masivo -abordado por los trabajos de comunicación. Esta pregunta se la hace en la puerta de los años ´90; hoy, más de 20 años después, podemos señalar que esas departamentalizaciones han sido, en parte, horadadas; pero no porque quienes las estudian lo hayan decidido, sino porque esas mismas prácticas nunca estuvieron departamentalizadas. Lo que ha ocurrido en el mundo académico es la comprensión de la necesidad de pensar esos procesos no desde categorías opuestas, sino desde los mestizajes de los que siempre estuvieron hechas.

Y en la cultura se entremezclan lo popular, lo culto, lo masivo como categorías que ya no alcanzan -que nunca alcanzaron- para explicar los procesos que son muchos más complejos que los rótulos que desde el campo científico tendemos a colocar a fin de clasificar, ordenar y explicar. Rótulos que son siempre arbitrarios, construcciones epocales que debemos revisitar y repensar. Ya lo explicaba Borges en "El idioma analítico de John Wilkins":

> "Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como

---

43 Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. Pág. 91.

44 Martín Barbero señala acerca de esta revoltura: "Pero no sólo es medio; el pliego de cordel es *mediación.* Por su lenguaje, que no es alto ni bajo, sino la revoltura de los dos. Revoltura de lenguajes y religiosidades. En eso es que reside la blasfemia. Estamos ante *otra literatura* que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular." en (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía;* Gustavo Gili; Barcelona. (2da edición) Pág.113.

45 García Canclini, Néstor (1989); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad;* Grijalbo; México.

locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas."[46]

La aceptación de que las clasificaciones y, por lo tanto, las categorías y conceptos son arbitrarios nos permite comprender la teoría desde otros lugares, no tan taxativos y, de ninguna manera, otorgándole valor de verdad permanente y absoluta. Desde esta postura, comprendemos que en la elección de un modo de entender lo cultural -como en la elección de cualquier otra postura- hay una mirada de mundo, ideas previas, clasificaciones arbitrarias. Este "Emporio de conocimientos benévolos" que dará nombre a una de las experiencias Copyleft que se analizan en esta tesis nos permite pensar en la imposibilidad de departamentalizar y, a su vez, en la paradoja de la necesidad de esa departamentalización para construir una explicación de un mundo que, de otro modo, se nos presenta como inaccesible. Sin duda, ese texto de Borges es toda una reflexión acerca de los modos de conocer y nombrar al mundo que retomamos para pensar la construcción de categorías entendiendo que es, al mismo tiempo, una tarea necesaria e imposible. Y con esta digresión se pretende señalar que es complejo pensar, definir, limitar lo que es la cultura cuando su complejidad nos atraviesa y nos configura. Aún así, vale la pena el ejercicio, al menos, de recorrer algunas definiciones legitimadas y tomar posición.

Una de las definiciones hegemónicas es la de Clifford Geertz:

"(...) la urdimbre de significaciones atendiendo a las cuales los seres humanos interpretan su experiencia y orientan su acción; estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas. De manera que cultura y estructura social no son sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos. La una considera a la acción social con referencia a la significación que tiene para quienes son sus ejecutores; la otra la considera con respecto a la contribución que hace al funcionamiento de algún sistema social."[47]

El mismo autor reconoce que su definición es semiótica, una concepción simbólica de la cultura, que Gilberto Giménez considera hegemónica en el campo de los estudios de comunicación.[48] Desde esta definición, la cultura orienta las decisiones, las acciones. Así, sentidos y acciones se encuentran ligados, ya que los modos de actuar son entendidos de acuerdo a los sentidos que tienen para las personas que comparten esa urdimbre de significaciones, que se

46 Borges, Jorge Luis (1952); "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras inquisiciones*.

47 Geertz, Clifford (2003) "Ritual y cambio social: un ejemplo javanés" en *La interpretación de las culturas.* Gedisa, Buenos Aires. pp.131-151. Pág. 133. Disponible en http://iidypca.homestead.com/Ingreso/Geertz_Ritual_y_cambio_social.pdf

48 Véase Giménez, Gilberto (2009); "Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas" ponencia presentada en IV Coloquio Internacional de Cibercultur@ y Comunidades Emergentes de Conocimiento Local: Discurso y Representaciones Sociales. LABCOMPLEX, CEIICH, UNAM – COLSAN.

nutre, además, de las experiencias. Si bien hay una mirada semiótica en esta definición, ese plano de lo simbólico no se reduce a un conjunto *de textos*, sino que aparece también en el ámbito de las prácticas, en la interpretación de las experiencias. Sin embargo, prefiero retomar para esta tesis la noción que Raymond Williams, desde los Estudios Culturales de Birmingham, da de cultura:

> "el complejo de sentidos (sobre la cultura) indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida; y entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia".[49]

Williams vincula en la definición de lo cultural a los modos de vida, al lenguaje y a las prácticas artísticas. Es decir, no se piensa a la cultura sólo desde la producción de sentidos que explican las prácticas, sino que en esas mismas prácticas se visualiza lo cultural. En este sentido, Martín Barbero[50] se refiere a un descentramiento del concepto de cultura en el que juega un papel importante la relectura de Gramsci para pensar la cultura no en los términos marxistas más tradicionales, que la ligan a la superestructura y a la ideología de la clase dominante universalizada; sino también poder ver las disputas de poder, entender que lo alternativo, que las llamadas *culturas populares,* también se entraman en la construcción de la hegemonía.

Por eso pensamos en tanto una trama cultural que se organiza en términos de tradiciones, instituciones y formaciones y que se da también en la *lucha, el conflicto y las relaciones* entre elementos dominantes, residuales y emergentes. Así, la cultura no es la entendida desde la mirada romántica de una identidad *pura* que hay que preservar, ni desde la idea de las *Bellas artes* opuestas a los géneros populares; la cultura es entendida desde el conflicto, la negociación y las experiencias de lucha -que son luchas por el sentido; pero que se dan también en prácticas concretas: tratar de fijar los precios del pan como estudia E.P. Thompson[51]-. Desde estos recorridos, la cultura "no es entendida como sistema de textos y artefactos, sino como prácticas culturales. Esto se genera en un contexto de búsqueda de una teoría materialista y no idealista de la cultura."[52]

Desde esta postura, en lugar de la metáfora de los textos que da Geertz, otros antropólogos como Eunice Durham prefieren pensar la cultura desde la idea del trabajo:

> "(...) la dinámica de la relación entre estos "objetos culturales" y la práctica colectiva puede aprehenderse más fácilmente si utilizamos, en lugar de la metáfora del lenguaje, la del trabajo: así como los bienes materiales resultantes

49 Williams, Raymond; *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000, Pág. 91.
50 Martín Barbero, Jesús (1991); "Redescubriendo al pueblo: la cultura como espacio de hegemonía" en *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 84.
51 Véase Thompson, E.P (1995); *Costumbres en Común;* Grijalbo; Barcelona.
52 González Pérez; Carlos Federico (2011) "Cultura Organizacional: Reconsideraciones sobre un concepto amplio". En Revista Question n° 32, primavera de 2011.
Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1277/1118

> del trabajo social encierran un trabajo muerto que puede ser reincorporado a la actividad productiva sólo a través de un trabajo vivo, así también los sistemas simbólicos forman parte de la cultura en la medida en que son constantemente utilizados como instrumento de ordenación de la conducta colectiva, esto es, en la medida en que son absorbidos y recreados en las prácticas sociales"[53]

Entonces, la cultura sería, según el análisis que hace de estos autores María Rosa Neufeld, una reelaboración simbólica de estructuras materiales, un conjunto de respuestas producto de un proceso histórico, que se expresa en instituciones y prácticas, y posibilita la identificación social frente a otras culturas. Y, un aspecto importante, es que desde estas posturas se entiende que la cultura implica reproducción; pero también transformación.

> "Experiencias, conjuntos de opciones, estructuración real: estamos lejos, aquí, de la recepción pasiva de un conjunto de pautas heredadas (como las que postulaba la teoría clásica de la cultura). Es el "hacer colectivo" de los hombres el que recreará, se apropiará y transformará... eso que llamamos cultura"[54]

Así, entran en escena las categorías de dominante, residual y emergente que serán centrales para pensar esta tesis. Retomamos estas concepciones, entendiendo la problemática señalada en el "El idioma analítico de John Wilkins" de la necesidad de clasificar y, a su vez, la imposibilidad de hacerlo sin estancar el complejo fluir de los procesos. Pero debemos reconocer que estas categorías permiten dar cuenta de lo dinámico en la cultura y la tensión instituido-instituyente que atraviesa cualquier práctica.

Siguiendo a Williams entenderemos que lo residual es aquello diferente a lo arcaico (entendiendo a lo arcaico como lo que pertenece al pasado y sólo está para ser observado, algo que ya no está operante en la cultura) ya que si bien pertenece a modos de organización anteriores, sigue operando en el presente, "se halla en actividad dentro del proceso cultural".[55] Lo residual comprende, entonces, aquellas experiencias, significados y valores que "no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente -cultural tanto como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior".[56] Otra característica interesante que Williams otorga a lo residual es que puede presentarse como alternativo o, incluso, opuesto a lo dominante, claro que hay una manifestación activa de eso residual que ha sido incorporada

53 Durham; Eunice (1984) "Cultura e ideologías", mimeo, citado en Neufeld, María Rosa (1998) "Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología" en Lischetti, Mirtha (comp.), Antropología, Eudeba, Buenos Aires.
54 Neufeld, María Rosa (1998) "Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología", en Lischetti, Mirtha (comp.), *Antropología*, Eudeba, Buenos Aires. Pág. 405.
55 Williams Raymond (2000); *Marxismo y Literatura;* Ediciones Península; Barcelona. Pág. 144.
56 Williams Raymond (2000); *Marxismo y Literatura;* Ediciones Península; Barcelona. Pág. 144.

a lo dominante; pero en aquello que no puede ser expresado en términos de lo dominante es donde aparece la potencialidad de la oposición.

Por su parte, lo emergente designa lo nuevo: nuevas prácticas, nuevos valores, nuevas relaciones que pueden aparecer como alternativo u opuesto a lo dominante o pueden constituirse en una nueva fase de la cultura dominante. Obviamente, tanto lo residual como lo emergente se definen en la diferenciación con lo que se ha establecido como dominante.

Es en este juego entre lo residual, lo emergente y lo dominante que podremos analizar al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, ya que en él operan significados y valores que lo dominante rechaza -principalmente una mirada de construcción de saber que no coloca al individuo como el principal motorizador- y, a su vez, emergen prácticas que no estaban articuladas en el proceso cultural dominante -los nuevos tipos de licenciamiento, la reapropiación de lo tecnológico para la producción colaborativa- que podrán contribuir a la construcción de otros sentidos; pero que también corren el riesgo de ser cooptadas por lo dominante. En las experiencias artísticas que se analizan en esta tesis aparecerán estas tensiones y, en este sentido, una de las preguntas que atraviesa este trabajo es si, incluso aunque fueran cooptadas por lo dominante, esas experiencias habrán movilizado un cambio, una transformación. Es decir, aunque nunca lleguen a convertirse en un nueva configuración que reemplace a la actual, ¿tendrán la fuerza de, al menos, transformar eso que es actualmente vivido y experimentado como lo dominante?



CAPÍTULO 2

ABORDAJE METODOLÓGICO

Capítulo 2: Abordaje Metodológico

Sumario

Este capítulo está destinado a la explicación de las técnicas utilizadas para la recolección y el análisis de los materiales que constituyen el corpus de la tesis. Se reflexiona acerca de la posición de la investigadora al momento de elegir una metodología y cómo esta elección se vincula también a la construcción de las herramientas teórico-conceptuales.

1. Reflexiones acerca del *camino* recorrido

Entendemos la metodología, siguiendo a María Immacolata Vassallo de Lopes, como un "proceso de toma de decisiones y opciones que estructuran la investigación en niveles y en fases que se realizan en un espacio determinado que es el espacio epistémico."[57] Un espacio epistémico en el que se da una constante interacción entre el investigador, aquello que el investigador pretende conocer y el contexto en el que ese acto de conocer se produce, se construye. El investigador, entonces, está atravesado por posiciones de sujeto que son construidas a partir de sus posturas teóricas, de sus recorridos y pertenencias. Así, una investigación es el resultado de una serie de procesos, de articulaciones no sólo entre materiales, métodos y herramientas; sino también una articulación entre personas, otras investigaciones y producciones; recorridos que van marcando al sujeto investigador, que van estableciendo su perspectiva.

El conocimiento nunca se construye en soledad, siempre parte de redes, de entramados y, principalmente en esta investigación donde nos referimos a producciones colectivas de conocimientos, no podemos dejar de reconocer las condiciones de producción en la que esta tesis está inserta. Ante todo, está inscripta en una mirada acerca de la comunicación, lo cultural y lo artístico, ya que ninguna metodología puede construirse desprendida de una postura teórica. En segundo lugar, está inserta en un contexto institucional y en la pertenencia a ciertos grupos y espacios de investigación que han dado cuenta de modos de investigar y que han puesto en tensión viejas estructuras dicotómicas en los modos de construcción del campo. Nuevamente retomando a María Immacolata Vassallo de Lopes, está inscripción se constituye "en mecanismos organizativos de distribución de recursos y poder dentro de una comunidad científica. Corresponde a lo que Bourdieu (1983) llama el campo científico".[58] El campo de la comunicación ha debido disputar y legitimar sus *haceres* científicos; pero hoy podemos señalar, siguiendo a Orozco Gómez y González Reyes, que:

> "(…) no hay sólo una, ni dos, sino muchas razones para hacer investigación y que la perspectiva cualitativa no se contrapone, sino que complementa a la cuantitativa y viceversa. La sensación que en décadas pasadas se tuvo de

57 Vassallo de Lopes, María Immacolata (2012); "La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas" en Revista Diálogos de la Comunicación. Felafacs. N° 56. Pág. 13.
58 Vassallo de Lopes, María Immacolata (2012); "La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas" en Revista Diálogos de la Comunicación. Felafacs. N° 56. Pag. 14.

> estar en guerra paradigmática no tiene la misma fuerza en la actualidad. Las diferencias de perspectivas para llevar a cabo la producción de conocimiento, más que marcar distancias insalvables, hoy se encuentra en un debate que cada vez más busca las complementariedades y las integraciones posibles."[59]

Desde este lugar no podemos mantenernos en una dicotomía entre la investigación cuantitativa y la cualitativa, sino desde, como señala Vassallo de Lopes, una multimetodología.[60]

En tercer lugar, el contexto socio-cultural en el que la investigación se inserta también contribuyó a la elección de determinadas formas de construir el problema, acercarse al campo y relacionar los materiales con la posición del investigador. Un tema como el que propone esta tesis hubiese sido impensable 10 años atrás; es el contexto histórico-político el que posibilita también la construcción de los problemas de estudio que no parten sólo del interés del investigador; sino de su interés como sujeto situado. Haber cursado todos mis recorridos académicos (grado, maestría y doctorado) en la Universidad Pública, pertenecer a una cátedra que investiga los medios de comunicación desde una perspectiva hermenéutica; inscribir mi investigación en el Instituto de Investigaciones en Comunicación que propone pensar transversalmente la producción de conocimiento y validar la investigación en sentido amplio -no sólo restringida a lo científico- y ser parte de una Facultad de Periodismo y Comunicación Social que abre su espacio a los múltiples saberes, que se abre a la diversidad y que disputa el lugar de lo científico no desde la *neutralidad*, sino desde el compromiso político, marcan sin duda esta investigación que no sería la misma producida en otros espacios, en otros contextos.

> "Sólo es "científico", elaborador de una verdad, un método que surja de una situación histórico política determinada y que verifique sus conclusiones en una práctica social en las que se pretende inscribirlas. Lo contrario, la consideración política de la "práctica científica" como fenómenos paralelos (es decir, separados), concluye -como paralelas euclidianas- sin que jamás una roce a la otra. Mientras, cada una de esas llamadas prácticas establecen ciencias y políticas en las que necesariamente se confunden. Dicho sin metáfora geométrica: le guste o no al científico, siempre su ciencia se vincula a una política. Y lo quiera o no, toda política condiciona una ciencia (...)."[61]

59 Orozco Gómez, Guillermo y González Reyes; Rodrigo (2012); *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias;* Productora de contenidos culturales; México. Pág. 203.

60 Vassallo de Lopes, María Immacolata (2012); "La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas" en Revista Diálogos de la Comunicación. Felafacs. N° 56.

61 Schmucler, Héctor (1997), *Memoria de la Comunicación*, "La investigación (1975). ideología, ciencia y política"; Biblos; Bs. As. Pág. 133.

Así como lo sostenía Schmucler en el marco del debate entre las revistas "Comunicación y Cultura" y "Lenguajes" que se dio en los años 70 y que marcó un hito en los modos de entender la producción de conocimiento en el campo de la comunicación; no se puede ser neutral al momento de plantear y abordar un problema de investigación. El método, el camino, siempre estará guiado por las posturas del investigador.

Lo metodológico, entonces, son construcciones que marcan un posicionamiento, la elección de determinadas técnicas y no de otras no es un proceso neutro. Cada técnica contiene una teoría implícita de lo social, por eso Bourdieu se refiere a la *falsa neutralidad de las técnicas.*[62] Y la elección de esas técnicas no debe darse siguiendo recetas prediseñadas, sino en un proceso reflexivo-creativo en el que las técnicas son entendidas como "teorías en ejecución".[63]

Como investigador siempre se parte de un posicionamiento que tiene que ver con lo ideológico, en el sentido en que lo aborda Stuart Hall.[64] Es decir, entender lo ideológico como un sistema de ideas que permiten pensar el mundo. Pero estas ideas surgen de la experiencia y, por esto, puede decirse que la ideología tiene una base material. Así, la investigación social y sus metodologías constituyen uno de los modos posibles de conocer. Es en este sentido que retomo lo expuesto por Roberto Follari acerca del conocimiento y de la posición del investigador: "El conocimiento no es reproducción, sino producción, acto. Y en serlo, la constitución de lo perceptible viene ofrecida a partir de las posibilidades surgidas de la condición sociohistórica que se trae (...) Si es así, aquello que se conoce está conformado desde el modo en que lo social/objetivo produce a los sujetos cognoscentes."[65]

Según lo planteado por Juan Samaja,[66] podemos reconocer ciertas condiciones características propias del conocimiento científico. En principio, se adhiere a la idea de que el conocimiento de carácter científico debe producir una descripción de los aspectos particulares del objeto de estudio, además de proporcionar conocimiento sobre su funcionamiento (surgimiento, modo de existencia anterior, desarrollo, desaparición o reemplazo); y, por último, debe comprender el comportamiento de los objetos de la experiencia.

Desde un punto de vista político acerca del trabajo del investigador social, del investigador en comunicación, consideramos que el conocimiento científico debe significar un aporte al campo[67] en tanto permita contribuir al análisis de la sociedad, ser punto de partida,

---

62 Bourdieu, Pierre y otros (1990); *El oficio del sociólogo*, Siglo Veintiuno Editores, México.

63 Vassallo de Lopes, María Immacolata (2012); "La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas" en Revista Diálogos de la Comunicación. Felafacs. N° 56. Pág. 20.

64 Hall, Stuart (1994); *Estudios Culturales dos Paradigmas* en *Causas y Azares* Nº 1; Buenos Aires.

65 Follari, Roberto (2000); *Epistemología y Sociedad*. *Acerca del debate contemporáneo*. Capítulo 5 "Proceso de objetivación y construcción social de la mirada"; Homosapiens Ediciones.

66 Samaja, Juan (1993); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica;* Eudeba; Buenos Aires.

67 Retomando la concepción de campo en los términos de Pierre Bourdieu "espacios profesionales con reglas, lugares y jerarquías, donde los mecanismos de inclusión, consagración y relegamiento son los que regulan la lucha, a la vez que resultan objeto de ésta. La competencia por la legitimación es permanente de manera que está lejos de aquello que suele sugerir el término comunidad." en Follari, Roberto (2000); *Epistemología y Sociedad*. *Acerca del debate contemporáneo*, Capitulo 7: "Sobre la inexistencia de paradigmas en las ciencias sociales", Ediciones Homosapiens.

antecedente, para futuras investigaciones que posibiliten pensar alternativas, que posibiliten desatar procesos de transformación. Entiendo a la investigación social en términos de procesos porque considero que no puede ser pensada en etapas estancas, separadas y rígidas; sino que debe pensársela como flexible y con diferentes momentos que sólo pueden separarse analíticamente para poder ordenar y comunicar.

Juan Samaja considera que el proceso de investigación parte de analogar, y para esto está primero la experiencia, no en el sentido que le da el empirismo, sino la experiencia de vida, el vivir. Según lo planteado por Samaja,[68] la condición originaria de la investigación científica está constituida por el lenguaje (tanto enunciativo, como prescriptivo y retórico), por un lado; y la cultura de una sociedad, por otro. A la vez, éstos (el lenguaje y la cultura) son objeto final de toda investigación científica. El producto del proceso de investigación es el conocimiento científico que se transforma en medio de nuevas investigaciones y en condiciones de investigación para nuevos procesos respecto de nuevos objetos.

> “Ahora bien, no resulta nada trivial que recordemos que los "objetos" son "objetos", siempre y en todo momento, en la medida en que son "el término de los deseos" de ciertos sujetos. Los "objetos" entran en el campo de atención de la conciencia, de la mano de los conflictos con las otras conciencias, a causa de las mutuas exclusiones que conllevan distintas alternativas de apropiación o manejo de cosas”[69]

Partiendo de esta manera de entender lo metodológico, durante la investigación se desarrolló una metodología exploratoria y reflexiva a partir de la cual situé las distintas técnicas de investigación de las ciencias sociales de acuerdo con las etapas de relevamiento, diagnóstico y análisis. De este modo, el abordaje metodológico para esta investigación relacionó los problemas conceptuales con los materiales empíricos y la posición del investigador.

2. Acerca de las técnicas de recolección y análisis. Elecciones y decisiones en torno a los materiales que constituyen el corpus de esta tesis

Debemos empezar señalando que esta tesis parte de la tesis que realicé para la maestría PLANGESCO en la que indagué acerca de los modos de organización de los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft. En el transcurso de esa investigación fueron surgiendo las preguntas que dieron origen a la problemática que en este trabajo se aborda. Por lo tanto, esta investigación partió de un trabajo de campo avanzado y de reflexiones teóricas que se plantearon en esa primera tesis. A lo largo de este trabajo se entraman entrevistas y análisis realizados para la tesis de maestría que adquieren, a la luz de las nuevas preguntas, otras

68 Samaja, Juan (1993); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica;* Eudeba; Buenos Aires.

69 Samaja, Juan (1999); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*; Eudeba, Buenos Aires. (3era edición) Pág. 364.

aristas o aspectos. En algunos casos, el abordaje consistió en un retornar sobre los pasos para profundizar en experiencias que ya se habían trabajado con otros criterios y a partir de otras búsquedas. Un caso significativo de este retornar es la producción del artista visual Marcelo Lo Pinto a quien entrevisté durante la primera etapa de mi trabajo de campo. Su trabajo "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" sólo fue mencionado en mi tesis para PLANGESCO, titulada "Liberar, Compartir, Derivar"; pero fue un indicador de que había otros aspectos a indagar acerca de este movimiento. En el transcurso de lo que defino como segunda etapa de aproximación al campo, volví a contactarme con Lo Pinto para tomar su obra como una de las experiencias de análisis para esta tesis.

En este sentido, podría decir que durante la primera etapa de mi investigación (para mi tesis de maestría) hice un rastreo abierto, intentando abarcar distintas experiencias inscriptas en el Copyleft para obtener regularidades en relación a cómo se constituían las bases de ese movimiento. En esa instancia realicé 26 entrevistas a artistas y referentes -entre ellos a Richard Stallman, fundador del movimiento del Software libre-, seguí tres listas de correos por medio de las cuales compartían información y analicé 10 páginas webs con sus distintas lógicas de producción y circulación de materiales. Además, asistí a diferentes FLIAs y a tres Fábricas de Fallas,[70] espacios en los que se nuclea(ba)n los artistas/referentes del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Fueron los hallazgos encontrados en esa primera etapa los que me permitieron construir este segundo momento de análisis de la *actitud* Copyleft.

En esta segunda etapa (que da origen a esta tesis) me centré en experiencias específicas que habían aparecido en mi primer trabajo de campo; pero que no habían sido recuperadas en profundidad. En un primer momento, decidí retomar y analizar desde categorías que describiré más adelante la obra de Marcelo Lo Pinto, el Proyecto Derivadas, una serie de intervenciones de Iconoclasistas y la obra de teatro *No Más Zzzzs*. En el transcurso del trabajo de campo surgió una nueva experiencia artística que no había sido considerada en mi corpus inicial: la obra de Romina Orazi.

En este punto, es importante señalar que también retomo las experiencias de dos sellos discográficos *online* que licencian sus producciones con Creative Commons: Concepto Cero y Uf Caruf. De este último había hecho un breve análisis en mi tesis de maestría para dar cuenta de los modos de organización. En esta tesis los analizo como parte del movimiento de Net.Labels en el que las nociones de obra, creación y autoría se ven transformadas respecto de las que proponen las Industrias Discográficas. Para dar cuenta de esto analizo sus páginas webs tomando en consideración los siguientes núcleos: Cómo se definen / Cómo comparten

70 Las FLIAs -Ferias del libro Independiente y A (alternativa, autogestiva, amiga, amorosa, andariega, alocada, abierta) surgieron como una oposición a la Feria del Libro de la Fundación el libro, se han federalizado (hay FLIAs en CABA, La Plata, Rosario, Chaco, Mar del Plata, Concepción del Uruguay, Misiones, Neuquén, entre otras ciudades) y extendido a otros países como Venezuela, Uruguay, Paraguay, Chile, Colombia. El sitio web de la Red de FLIAs es http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar
Las Fábricas de Fallas eran fiestas de la Cultura libre y el Copyleft organizadas por el colectivo La Tribu a la que asistían referentes y artistas de la actitud Copyleft. Se desarrollaron 5 Fábricas de Fallas entre 2008 y 2012. En 2013 no se hizo y en 2014 aún no se ha anunciado su realización.

sus materiales / Si dan cuenta o no de su participación en el movimiento de la Cultura libre / Estrategias de oposición-redefinición de las lógicas de las Industrias Culturales / Nociones del proceso de creación.

El análisis de las webs se complementa con el análisis de una entrevista a Sebastián Lino, integrante de Uf Caruf, y del registro de una charla que dio Nicolás Madoery, integrante de Concepto Cero, en una de las jornadas de la edición 2012 del Congreso de Jóvenes, Medios e Industrias Culturales (JUMIC).[71]

Además, a lo largo de la tesis articulo distintos momentos de ruptura con los conceptos de obra, artista y creación que se han dado en la historia del arte con casos inscriptos en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Así, aparecen las experiencias de Not Made in China; Sub Cooperativa de fotógrafos; Colectivo X Libre; Denise Murz y Compartiendo Capital como referencias de anclaje de ciertas prácticas de producción, circulación y deriva.

Uno de los aspectos que me propongo es articular estas experiencias Copyleft en un proceso histórico, artístico y social para no entender al movimiento como un corte, una absoluta *novedad*, sino como una continuidad con una serie de ideas acerca de lo artístico. Desde una postura que entiende que el trabajo de campo se articula con la teoría y que se realiza para que el análisis de lo que allí se *lee* se transforme en teoría, esta tesis se construye a partir de cruces, intersecciones y derivas analíticas.

> “la *teoría fundada* (1967), que asume el siguiente planteamiento: el objetivo del análisis y la interpretación de datos es crear teoría, y no a la inversa. (…) Lo ideal es que de toda investigación cualitativa surja una nueva teorización del objeto de estudio, que enriquezca el acervo de explicaciones disponibles sobre un fenómeno dado”[72]

Si bien en esta tesis no se siguió el método de la Teoría Fundada y la Comparación Constante tal como la explicaron Glaser y Strauss,[73] (porque lo que estos autores proponen es que las categorías surjan de los mismos datos y que, a partir de allí, se genere una teoría, mientras que en esta tesis hay una doble articulación constante entre una teoría que construye la posición del investigador y los datos que surgen de los materiales de análisis, ya que en la interpelación a esos materiales está presente la posición del investigador -la riqueza está en cómo en esa articulación las posturas se van transformando-) podemos decir, siguiendo a Juan Ignacio Piovani, que esta forma de análisis de los datos y construcción de teoría ha sido

---

71 JUMIC es el Congreso de Jóvenes, Medios e Industrias Culturales que ha organizado en diferentes ediciones la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

72 Orozco Gómez; Guillermo y González Reyes, Rodrigo (2012); *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias;* Productora de Contenidos; México. Pág. 163 y 164.

73 Véase Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory:strategies for qualitative research*. New York: Aldine Publishing Company. Traducción original Floreal Forni Fac. de Ciencias Sociales - Sociología Edición, revisión y ampliación: Ma. José Llanos Pozzi
Disponible en: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/ginfestad/biblio/1.10.%20Glaser%20y%20Strauss.%20El%20metodo....pdf Último acceso 18-9-14.

reformulada, resignificada y adaptada. Una de las adaptaciones más comunes es que los investigadores analicen sus datos a partir de núcleos temáticos:

> "(...) aplicada en su formulación original, la gran difusión de la teoría fundamentada en las ciencias sociales -como se dijo más arriba- permitió sentar algunas bases elementales, y en la actualidad relativamente consensuadas, acerca de cómo encarar el análisis de las entrevistas. En efecto, la identificación de núcleos temáticos y su consecuente articulación, determinando los mapas conceptuales presentes en el discurso -aunque en cierto sentido elemental- sigue siendo práctica común"[74]

Más allá de que Piovani considera esta técnica de análisis un tanto elemental y parece preferir otras como el análisis de contenido o el análisis del discurso que implican conocimientos lingüísticos y semióticos que el autor considera más complejos -y quizás por lo tanto "más fiables"-; considero que la elección de núcleos temáticos es una técnica válida que permite rastrear marcas de ciertos temas en esos discursos (entrevistas, documentos, espacios en la web, experiencias artísticas). En términos de María del Carmen de la Peza la estrategia de análisis elegida estaría vinculada al nivel semántico, de qué se habla; pero también cómo se lo enuncia, los modos en que explican sus prácticas dan cuenta de nociones de autoría, obra, creación. Este análisis parte de entender que el discurso es "un acto de enunciación" en el que cobra importancia quién dice y desde qué posiciones lo dice, desde qué atravesamientos institucionales, pertenencias. Todo discurso da cuenta de relaciones de poder, por lo que es factible rastrear en él marcas: tensiones, imaginarios, presencia de "otros textos".[75] En referencia al análisis de los datos, siguiendo a Taylor y Bogdan, se puede plantear que "El análisis de los datos es un proceso dinámico y creativo. A lo largo del análisis, se trata de obtener una comprensión más profunda de lo que se ha estudiado, y se continúan refinando las interpretaciones. Los investigadores también se abrevan en su experiencia directa con escenarios, informantes y documentos, para llegar al sentido de los fenómenos partiendo de los datos."[76]

Por eso, retomando los planteos de Orozco y Reyes, consideramos que lo importante en el desarrollo de una investigación es la capacidad de "vincular articuladamente fenómenos sociales puntuales y delimitados con otros fenómenos sociales".[77] Desde esta postura, la elección de las experiencias que se abordan en esta tesis se debió a:

---

74 Piovani, Juan Ignacio (2007); "Otras formas de análisis" en Marrandi, Alberto; Archenti, Nélida; Piovani, Juan Ignacio (2007); *Metodología de las ciencias sociales;* Emecé editores; Buenos Aires. Pág. 296.
75 Veáse de la Peza Cásares, María del Carmen (1999): "Algunas consideraciones sobre el problema del sujeto y el lenguaje". Isabel Jaidar (Compiladora). *Caleidoscopio de subjetividades.* México: Departamento de Educación y Comunicación.
76 Taylor, S.J y Bogdan R (1987); *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*; Paidós; Barcelona.
77 Orozco Gómez; Guillermo y González Reyes, Rodrigo (2012); *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias;* Productora de Contenidos; México. Pág. 165.

- Su pertenencia a la *actitud* Copyleft. Todas las experiencias artísticas seleccionadas utilizan/promueven el uso de licencias libres o abiertas.
- El hecho de que en sus propuestas refieren a la *actitud* Copyleft ya sea a partir de sus narrativas (*No Más Zzzzs*), de las lógicas de producción que proponen (Proyecto Derivadas; Iconoclasistas, las obras de Romina Orazi) o de la irrupción que significa su *puesta en escena* ("Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos")

Pero un motivo fundamental para realizar esta selección fue analizar cómo a partir de estas experiencias se podían rastrear tensiones en los modos de entender al autor, a la obra y al proceso de creación. Es importante señalar que el análisis se realiza desde una mirada comunicacional que, en algunos casos, no toma en cuenta la totalidad de lo que Marta Zátonyi define como los ejes fundamentales del lenguaje artístico: el argumento o significado, la técnica o materia utilizada y las circunstancias de lo permanente y lo diferente.[78] En algunas experiencias, el análisis central refiere a los procesos que desata su inserción en determinados contextos; este es el caso de "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" en el que se analizan sus condiciones de exhibición porque es en este aspecto donde emergen las tensiones con las concepciones legitimadas de lo artístico. En otras experiencias, por ejemplo la obra *No más Zzzzs*, hay una descripción y análisis de los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de la obra, ya que es en lo que se cuenta y cómo se lo cuenta donde aparecen las tensiones. Más allá de cuáles son los materiales que en cada experiencia integrarán el corpus de análisis; todas fueron analizadas a partir de las tensiones en relación a:

- Concepción(es) de autor
- Concepción(es) de obra
- Concepción(es) de creación
- Modos de apropiación de las tecnologías
- Articulaciones *offline/online*

Estos dos últimos núcleos se relacionan al hecho de que los orígenes del Copyleft se vinculan al movimiento del Software libre, es decir que surge articulado a las tecnologías digitales y a la construcción colaborativa en redes de lo *online*. En este sentido, la elección de ciertas propuestas de Iconoclasistas tienen que ver, fundamentalmente, con el uso que hacen de la red social online Facebook para la construcción colaborativa. Es decir que en esa experiencia Internet y las tecnologías digitales son clave; pero también aparecen centralmente en "Emporio..." y en el Proyecto Derivadas. Una de las obras de Romina Orazi también se vincula con el juego entre exponer en lo *offline* y en lo *online.* La obra de Teatro *No Más Zzzzs* no

78 Siguiendo a Zátonyi los elementos fundamentales del lenguaje artístico son: "la cuestión argumental, significado o esencia; después la materia y la técnica particular utilizada, a fin de poder decirlo y, finalmente, las circunstancias cuyos efectos arriban mediante oleadas, y que traen e imponen lo permanente y lo diferente" Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 250.

pareciera tener una vinculación directa con el espacio de lo *online*, sin embargo -como se verá en la lectura de esta tesis- este núcleo de análisis también aparece en esa experiencia.

Se seleccionaron, entonces, estas experiencias para *leerlas* -retomando el concepto que Prieto Castillo da a leer-[79] a partir de estas claves y articularlas en el debate por los modos de entender la producción artística. En el caso de Iconoclasistas se seleccionaron tres experiencias concretas -de las múltiples que ha realizado el grupo- tomando como criterio que eran producciones que proponían la derivación y circulaban por las redes sociales *online*, especialmente Facebook: la serie "Liberadas", la serie "La liga latina" y, especialmente, la propuesta de "Pictogramación" que utilizó Facebook para la construcción colaborativa, lo que permitió poner en tensión la práctica de circulación que proponía Iconoclasistas y las limitaciones propias de los modos de interacción de esta plataforma. De este modo, en la etapa de recolección, se recuperaron capturas de pantalla que en el caso de la "Pictogramación" dan cuenta del proceso de creación colaborativo en Facebook, así como de las derivaciones que se fueron compartiendo. Luego, en la etapa de análisis, se tuvieron en cuenta categorías de interacción propias de la plataforma de Facebook como "Me Gusta", Compartidos y Comentarios[80] para reflexionar en torno a los modos de participación que esta experiencia propuso. En el caso de Twitter el seguimiento se relacionó con las imágenes de estas series que Iconoclasistas posteó en esa plataforma y las que los seguidores retomaron y circularon *arrobando*[81] a Iconoclasistas. Para las series "Liberadas" y "La Liga latina" se recurrió al procedimiento de hacer marca/huella,[82] es decir reconocer las intertextualidades presentes en la producción de estas imágenes. Estos materiales se complementaron con una entrevista realizada a Julia Risler en la primera etapa de relevamiento realizado para mi tesis de maestría y con un rastreo de los posicionamientos del grupo -cómo se definen y se presentan a sus seguidores- en sus espacios web: Facebook, Twitter y Página web.

En el caso de *No más Zzzzs* los materiales analizados fueron la obra -en su versión work in progress el 9 de septiembre de 2011 en Mediterránea Café Teatro y en su versión final el 21

---

79 "(...) una lectura esencial de determinada situación social, una lectura de sus conexiones esenciales, desde una perspectiva histórica" Prieto Castillo, Daniel (1985) *Diagnóstico de Comunicación,* Manuales Didácticos CIESPAL, Quito. Pág. 41.

80 Los "Me gusta", el compartir y el comentar son los modos de interacción que propone la red social *online* Facebook. Esta plataforma posibilita, además, etiquetar "amigos" -mencionarlos- en las publicaciones, cuando alguien es etiquetado recibe un aviso que le muestra la publicación en la que fue nombrado. Esto permite visibilizar ciertos posteos que, de otro modo, pasarían desapercibidos. También se puede escribir en el muro de un "amigo" de modo que el posteo aparezca en su "Perfil".

81 Así como Facebook permite el *etiquetamiento* como forma de mencionar y visualizar un posteo en el perfil de un amigo específico; en Twitter se arroba (se coloca el nombre de usuario que siempre comienza con un arroba) a un seguidor/seguido para que el tuit aparezca en sus notificaciones.

82 "Es así como, en tanto que las condiciones sociales dejan marcas visibles en la superficie discursiva, dichas operaciones se pueden reconstruir. Una vez establecido el tipo de relación entre las marcas y sus condicionamientos sociales, podemos hablar de huellas de producción o de reconocimiento (Verón, 1993, p. 129). ¿Cuál es la diferencia entre una marca y una huella? La marca tiene la vaguedad de la primeridad. La huella, en cambio, implica una relación específica: es un índice." Bitonte; María Elena (2009); "Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman" en "Figuraciones. Teoría y Crítica de artes" n° 6 publicación del IUNA Crítica de Artes.
Disponible en: http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idn=6&idr=45

de abril de 2013 en Espacio Cultural Urbano-; el programa de mano entregado en el entre acto y el blog. Estos materiales se complementaron con dos entrevistas a la directora, Candelaria Sabagh; la primera realizada cuando la obra se estaba ensayando (22/12/2009) y la segunda, una vez que la obra ya había sido puesta en escena en su versión final (24/5/14). En todos estos materiales se tuvieron en cuenta los núcleos de análisis planteados.

En el caso del Proyecto Derivadas se retomó la web -actualmente está *caída*- que se constituyó en la bitácora del proyecto y, de las distintas obras propuestas para la derivación que integraban la muestra Interfaces Córdoba-Posadas, se seleccionó la obra de Gabriel Orge -la serie "Plaza"- por ser la que más cantidad de derivaciones tuvo (tres artistas decidieron hacer obras derivadas de las de Orge, mientras que en otros casos tuvieron 2, 1 o ninguna derivación). El análisis consistió en una comparación entre la foto *original* y las obras derivadas teniendo en cuenta las transformaciones y apropiaciones de la obra; para esto se consideró un subnúcleo de análisis: "concepción de obra derivada", ya que en esta propuesta entran a jugar modos de entender la invitación a derivar. Además, se reflexionó en torno a la fotografía y sus potencialidades al momento de ser transformada. El análisis de estos materiales se complementó con consultas (que se realizaron como entrevistas tradicionales o intercambios por correo electrónico) a Lila Pagola -impulsora de la propuesta-; Gabriel Orge -uno de los artistas que liberó sus producciones-; Luis Britos, Verónica Maggi y Laura Benech -los artistas que derivaron las fotografías de Gabriel Orge-. En el caso de Lila Pagola se realizaron dos consultas, la primera, una entrevista en el marco de la tercera Fábrica de Fallas (28/11/10), general, en relación a su participación en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft y la segunda consulta, específicamente sobre el Proyecto Derivadas (el 17/9/2013).

Para "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" se analizaron diferentes materiales. En primer lugar la entrevista realizada a Marcelo Lo Pinto (30/01/10); la carta que Lo Pinto expuso en el Palais de Glace y las noticias que circularon en relación a esta presentación y su exposición en Second Life[83] – la nota realizada por Televisa,[84] la nota en la revista dominical de La Nación[85] y la de la sección Sociedad del diario Clarín-[86] El video que constituye la obra fue visualizado -se encuentra disponible en YouTube[87]- pero no analizado. La página web que alojaba al proyecto no pudo ser analizada porque al momento del reconocimiento de esta experiencia ya estaba *fuera de servicio*. Tal como se señaló antes, en esta experiencia lo que se consideró nodal fueron las condiciones de exhibición y circulación de la obra.

Por último, se retoman dos experiencias artísticas de Romina Orazi: "Refugio móvil"

83 Second Life es "un metaverso lanzado en junio de 2003, desarrollado por Linden Lab al que se puede acceder gratuitamente desde Internet. Sus usuarios, conocidos como "residentes", pueden acceder a SL mediante el uso de uno de los múltiples programas de interfaz llamados *viewers* (visores), los cuales les permiten interactuar entre ellos mediante un avatar" en http://es.wikipedia.org/wiki/Second_Life

84 Nota disponible en https://www.youtube.com/watch?v=PO5UKn-xOQw Último acceso 18-9-14.

85 En su edición impresa del 22 de julio de 2007; nota "Mi otro yo".

86 Nota "La invasión del arte en Second Life" que fue publicada en la sección Sociedad del domingo 16 de septiembre de 2007.

87 Se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=g_DVXCEu-pw&list=PLD30971AEE2C20357

presentada al Premio del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y “The man who sold the world” expuesta en la galería Praxis y subida a una web, y se las analiza a partir de los mismos núcleos temáticos. Estas experiencias se abordan a partir de una entrevista realizada a Romina Orazi (el 4/7/2014), los textos curatoriales de las muestras en Praxis y en Del infinito Arte -realizada tras el conflicto por el Premio Conti-. En el caso de “Refugio móvil” se accedió, además, al proyecto que Orazi presentó al Premio, a las notas de anuncio de ganadores del Premio Conti y a la nota del jurado posterior al reclamo del artista canadiense Kevin Cyr.[88] En el caso de “The man who sold the world” se consideró también la web en la que Orazi compartió las imágenes por constituirse en un espacio de exposición y adquisición -gratuita- de las obras.[89]

Para complementar el trabajo de indagación -en esta segunda etapa- asistí al cierre de la experiencia de Libre Bus[90] y al Tercer Encuentro Interdisciplinario del IUNA (realizado en diciembre de 2012) que tuvo como tema nucleante a la Cultura libre y el Copyleft. En esos espacios realicé entrevistas a los organizadores y algunos de los artistas que participaron para obtener *más datos* acerca de cómo se piensa el proceso artístico desde el movimiento de la Cultura libre.

A esta indagación y análisis de experiencias artísticas enmarcadas en el Copyleft se agregó una exploración en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP para conocer si los docentes de este espacio académico -que integra lo que Thornton define como “mundo del arte” y que podemos ubicar como integrando la Institución Arte- saben de la existencia de las licencias libres y abiertas, proponen su uso a los estudiantes y/o reflexionan acerca de este tema en sus clases. Para esto se entrevistó a docentes de esa Facultad. Se realizaron 9 entrevistas que incluyeron a docentes de las carreras de Multimedia, Artes Audiovisuales, Diseño en Comunicación Visual, Plástica e Historia del Arte. Dos de estos docentes entrevistados imparten materias de Legislación para las carreras de Artes Audiovisuales, Plástica e Historia del Arte.[91]

---

88 El reclamo de Kevin Cyr desencadenó la no entrega del Premio Conti a Romina Orazi.

89 Los materiales retomados para cada experiencia se adjuntan en Anexos.

90 Libre Bus fue una experiencia que en 2012 recorrió Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay para generar vínculos entre los activistas vinculados al movimiento de la Cultura libre. Partió de Valdivia (Chile) el 27 de agosto y durante cinco semanas recorrió cerca de ocho mil kilómetros de ruta. En Argentina visitó Córdoba, Buenos Aires, Resistencia, Formosa, San Pedro de Jujuy, Salta y Tucumán.

91 Las entrevistas se realizaron a: **Daniel Videla** (Profesor titular de la materia Tecnologías y Comunicación de la carrera de Artes Audiovisuales); **Ezequiel Rivero** (docente auxiliar de la materia Lenguaje Multimedia II de la carrera Diseño Multimedial); **Christian Silva** (Profesor adjunto de la materia Tecnología Multimedial I de la carrera de Diseño Multimedial), **Emiliano Causa** (Profesor asociado de la materia Tecnología Multimedial I de la carrera de Diseño Multimedial y Director del emmeLab); **Germán Monti** (fue docente de Lenguaje Multimedia II de la carrera de Diseño Multimedial entre 2007 y 2010), **Alejandra Ceriani** (JTP de la cátedra Didáctica y Práctica de la Enseñanza que se dicta para los Profesorados de Plástica, Diseño Multimedial; Diseño Industrial, Diseño en Comunicación Visual e Historia de las Artes Visuales. Ceriani, además, dirige el Proyecto de Investigación “Danza y nuevas tecnologías: nuevas estrategias en el campo de la formación y la producción” en el que se utiliza el software libre Moldeo); **Claudio Medín** (Profesor Adjunto del Taller 3 de Diseño de la carrera de Diseño en Comunicación Visual y Co-Director del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre), **Alejandro Nigri** (Profesor titular de la materia Legislación y Poíticas audiovisuales de la carrera de Artes Audiovisuales); **Miriam Alcolcel** (Profesora titular de la materia Legislación y Política Cultural para las carreras de Plástica e Historia de las Artes Visuales). Se agregó una consulta vía Facebook con el docente **Juan Martín**

Además de las entrevistas, se implementó una encuesta[92] -para recabar mayor información acerca del conocimiento y uso de las licencias Creative Commons y la *actitud* Copyleft- que se envió a docentes de la Facultad de Bellas Artes que fueron seleccionados por dictar materias vinculadas a las tecnologías o a los conocimientos sobre legislación (de este modo también se obtuvo información acerca de los departamentos de Música y Diseño Industrial). También se sostuvo una charla con el grupo de investigación Arte y Medios, integrado por docentes e investigadores de distintas áreas de la Facultad de Bellas Artes y dirigido por la profesora María de los Ángeles de Rueda.

Las entrevistas a los docentes de Bellas Artes fueron analizadas teniendo en cuenta los siguientes núcleos temáticos:

- Modos de trabajar/concepciones sobre el Software libre que tienen en la cátedras
- Tensiones al momento de encarar los planteos acerca del Software/licencias libres
- Conocimiento/Desconocimiento de los estudiantes en relación al software y las licencias libres
- Preocupación de los estudiantes por su rol de autor
- Rol de la Universidad en el trabajo sobre el Software y las licencias libres
- Concepciones de obra, artista y creación
- Forma de entender las tecnologías y de pensar la relación con el arte

Para ampliar esa exploración se diseñó una encuesta[93] destinada a estudiantes de arte -de grado y posgrado- que se administró a través de Facebook a distintos grupos vinculados a la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Los grupos por los que circuló la encuesta fueron:

- Maestría en Estética y Teoría de las Artes - UNLP - Corte 2013 (Grupo cerrado)
- Seminario Estética 2013 (Grupo Público)
- Artes Audiovisuales (FBA,UNLP) (Grupo cerrado)
- Doctorado en Artes - FBA, UNLP (Grupo cerrado)
- Diseño Industrial - UNLP (Grupo cerrado)
- Historia y Teoría del arte en pdf (Grupo cerrado)

También se envió al Centro de Estudiantes de Bellas Artes -a través de la Página que la coordinación tiene en Facebook- para que la distribuyeran entre los estudiantes.

Las encuestas fueron analizadas teniendo en cuenta el Conocimiento/Desconocimiento de las licencias de tipo Copyleft o Creative Commons y, en el caso de los que enunciaban conocerlas, la decisión de uso de estos licenciamientos. Además, se recopilaron nociones respecto de las concepciones de obra, artista y creación. Para intentar controlar la amplitud de circulación que pudiera tener una encuesta que se administró por Internet, uno de los puntos obligatorios a contestar (el formulario no podía remitirse si no se completaba) era la pertenencia institucional. De este modo, no se tuvieron en cuenta aquellas respuestas de sujetos que no estaban enmarcados en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP ya que lo que

---

Albariño del Departamento de Música. De las respuestas obtenidas a partir de la encuesta se retoman las de la profesora **Stella Vélez**, adjunta de la cátedra de Legislación y Práctica Profesional que se dicta para las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual. Las desgrabaciones se adjuntan en Anexos.

92 El modelo de Encuesta administrada a los docentes se adjunta en Anexos.

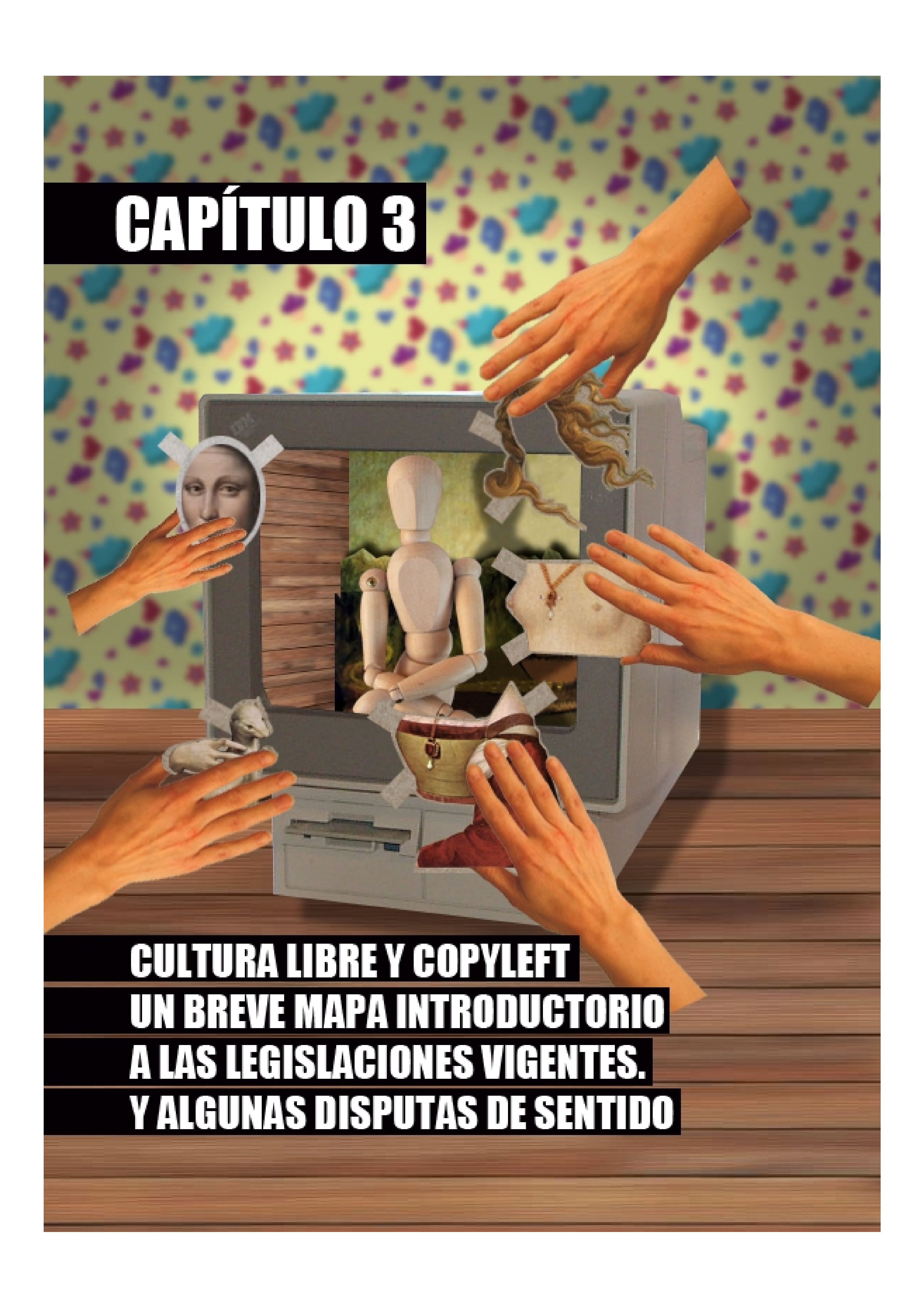
93 El modelo de Encuestas administradas a los estudiantes se adjunta en Anexos.

se pretendía era obtener un panorama de la situación en este marco institucional.

A estos abordajes se sumó una entrevista a la Directora de Propiedad Intelectual de la UNLP, María Clara Lima, y un pedido de información a la Dirección del PREBI-SeDiCi para conocer la postura de la Universidad de La Plata en cuanto al uso de licencias libres o abiertas. La indagación en el Repositorio Institucional Abierto incluyó una solicitud de datos en torno a los tipos de Creative Commons más utilizados en la plataforma y una exploración -realizada para esta investigación- de los materiales compartidos por las distintas Unidades Académicas con especial foco en la Facultad de Bellas Artes.

Estas entrevistas y encuestas fueron realizadas con el propósito de establecer un primer estado de situación acerca de si estas licencias son reconocidas en los espacios formativos de artistas. Reconozco que es un primer acercamiento que no toma en cuenta los trayectos no universitarios o los espacios no formales en los que también se debate lo artístico. Sin embargo, considero que esta exploración permite visualizar un estado de situación sobre el que se podrá profundizar en próximas investigaciones.

De este modo, y tal como se señaló antes, el abordaje metodológico para esta investigación relacionó los problemas conceptuales con los materiales empíricos y la posición de la investigadora, entendiendo que el sujeto que investiga está inserto en una trama social, en un contexto, en una época; y que la elección de las técnicas de recolección y análisis nunca es un momento aislado y estanco, sino que es un proceso flexible que se da en diálogo con las reflexiones y posturas teóricas.



CAPÍTULO 3

CULTURA LIBRE Y COPYLEFT UN BREVE MAPA INTRODUCTORIO A LAS LEGISLACIONES VIGENTES. Y ALGUNAS DISPUTAS DE SENTIDO

Capítulo 3: Cultura libre y Copyleft

Un breve mapa introductorio a las legislaciones vigentes. Y algunas disputas de sentido

Sumario

En este capítulo se realiza una introducción a definiciones y conceptualizaciones en torno a la Cultura libre y el Copyleft. Se establecen diferencias entre las licencias libres, de tipo Copyleft, y las abiertas como algunas Creative Commons y se opone estas miradas a las tradicionales de Copyright y Propiedad Intelectual. También se explicitan los principales postulados del movimiento y el vínculo con el Software libre. Finalmente, se trazan algunas perspectivas en relación a la categoría "libre" - diferentes sentidos y anclajes- y se establecen las posiciones del movimiento de la Cultura libre respecto de la neutralidad de la red.

1. Acerca del Derecho de Autor y el Copyright

Para entender lo que el Copyleft resignifica

Haciendo un poco de historia, podemos señalar que la necesidad de establecer marcos legales para la protección de los autores, editores y distribuidores surgió con la imprenta. Esta tecnología revolucionó los modos de producción y, por lo tanto, transformó también las formas de distribución. Los costos que implicaba montar una imprenta llevaron a pedir, por parte de los libreros, algunas condiciones que les otorgaran cierta estabilidad; aparecieron de este modo los primeros monopolios de las producciones culturales, producciones que antes se habían transmitido de generación en generación sin que hubiera necesidad de registros o pago de derechos. Pero las tecnologías y sus usos transforman los modos de vida y también los contextos legales que los regulan, de modo que la imprenta permitió una mayor distribución y, en cierta forma, un mayor acceso, además de posibilitar preservar de manera escrita el conocimiento que, en muchos casos, sólo circulaba oralmente; pero también, paradójicamente, privatizó ese conocimiento. Limitó los derechos de distribución y copia a algunos sectores que, si bien en un momento pudieron ser muchos y diversos, luego se concentraron y se volvieron monopólicos.

John B. Thompson explica de la siguiente manera el por qué del surgimiento del Copyright:

> "De ahí que la protección del *copyright,* o los derechos de reproducción, licencia y distribución de un trabajo, tenga un significado crucial para las industrias mediáticas. En relación a sus orígenes y sus principales beneficiarios, el desarrollo de las leyes del *copyright* tuvo menos que ver con la protección de los derechos de autor que con la protección de los intereses de los impresores y los libreros, quienes tenían mucho que perder a causa de la reproducción no autorizada de libros y otros materiales impresos"[94]

El autor señala que esta protección surgió para resguardar los intereses de las industrias me-

94 Thompson, John B. (1998) "Comunicación y contexto social" en *Los media y la modernidad*. *Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona. Pág. 39.

diáticas, los intereses de aquellos que invertían el capital para, por ejemplo, imprimir los libros en una época donde las tecnologías comenzaban a posibilitar la producción en serie. Según señala Thompson, esta protección para libreros e imprenteros ya estaba en vigencia en Inglaterra en el siglo XVI, mientras que la protección de los derechos intelectuales de la obra se estableció recién en el siglo XVIII. Estas decisiones muestran claramente las relaciones de poder que ya en los comienzos de la imprenta se establecían entre industrias y autores.

> "(...) desde principios del siglo XVI ya existían medidas para la protección del derecho de impresión de libros. Estas medidas procedían de dos fuentes principales: la preocupación por parte de la Corona de suprimir la impresión de materiales heréticos y sediciosos; y la preocupación de los impresores y vendedores de libros para proteger su único y exclusivo derecho a imprimir libros concretos"[95]

Según este autor el Copyright surge como un mecanismo que, además de proteger la inversión de los dueños de las imprentas, permitía un control sobre lo que se imprimía y se distribuía; generaba un registro de aquellos libros, imágenes, folletos que eran producidos en las imprentas.

> "La autoría literaria -en el sentido en que la conocemos hoy, como el esfuerzo intelectual individual relacionado con el libro como mercancía- era prácticamente desconocida antes de la tecnología de la impresión. A los eruditos medievales no les interesaba la identidad de los "libros" que estudiaban. Por su parte, rara vez firmaban, ni aun lo que era inequívocamente suyo (…) La invención de la imprenta suprimió el anonimato, estimulando ideas de forma literaria y el hábito de considerar el esfuerzo intelectual como propiedad privada. Las reproducciones mecánicas del mismo texto crearon un público... un público lector. La naciente cultura orientada hacia el consumidor se ocupó de rótulos de autenticidad y protección contra el robo y piratería"[96]

Tal como lo explican McLuhan y Fiore, antes de la imprenta nadie se preocupaba por la identidad de los autores de los libros; pero esta tecnología, surgida en el contexto del capitalismo naciente, transformará el libro en una mercancía y en una propiedad privada. Por lo tanto, prácticas anteriores como la de copiar y compilar -comunes en los libros hechos a mano alzada- serán ahora entendidas como robo y piratería. Surge el libro reproducible mecánicamente, el libro como bien de intercambio y surge con él la figura del autor.[97] En este punto, es importante definir lo que se designa como Derecho de Autor y como Copyright:

---

95 Thompson, John B. (1998) "Comunicación y contexto social" en *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*; Paidós; Barcelona; nota al pie en la página 39.
96 McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin y Agel, Jerome (coord) (1988); *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*; Paidós Ibérica; Barcelona. Pág. 122.
97 En el Capítulo 6 se trabajan las ideas de autoría.

> “Dentro del Derecho de autor coexisten dos sistemas jurídicos: el de origen anglosajón o de common law, que tiene como centro el derecho de copia y en el que los derechos de autor se denominan copyright, y el sistema latino o de tradición continental europea —basado en el derecho romano o romanogermánico—, nacido de los decretos franceses, mucho más cercano en sus orígenes a los derechos personales.”[98]

Por su parte, el Derecho de Autor comprende, en relación a los autores, dos tipos de derechos: los morales (o personales) y los patrimoniales (o económicos). Los derechos personales son descriptos por Ariel Vercelli de la siguiente manera:

> “Los derechos personales [morales] de autor son una extensión de la libertad de conciencia y de la libertad de expresión. El primero y más importante es el derecho que tiene todo creador de decidir 'si quiere' o 'no quiere' dar a conocer su obra al público. Este derecho recibe el nombre de derecho personal [o moral] de divulgación de la obra. De este derecho básico y elemental surgen, al menos, otros tres derechos subsidiarios. Así, cuando el autor decide divulgar su obra, además, tiene los derechos de decidir [a] cómo quiere ser reconocido por su producción intelectual [derecho de paternidad de la obra]; [b] cómo será su obra intelectual para la divulgación al público [derecho de integridad de la obra]; y [c] la posibilidad de dejar de divulgar o comunicar públicamente la obra [el derecho de retracto]. Estos derechos personales son amplios, se interpretan a favor de los autores ['in dubio pro autore'] e involucran los intereses de toda la sociedad.”[99]

A su vez, los derechos patrimoniales o económicos refieren a:

> “(…) una extensión de las libertades de asociación, empresa y comercio. Son un conjunto de facultades patrimoniales que reconocen los tratados, leyes y normas sociales a los creadores en relación a la explotación económica de sus obras intelectuales. Son el complemento e incentivo a la creatividad de los autores.[100] Al igual que los derechos personales, estos derechos económicos son exclusivos del autor y sus derechohabientes (...) Entre los principales pueden citarse: [a] el derecho de comunicación al público; [b] el derecho de reproducción, [c] el derecho de modificación, transformación o derivación de la obra; [d] el derecho de distribución. Estos derechos son independientes uno de otros y su disponibilidad no se

98 Álvarez Navarrete, Lillian (2006); *Derecho de ¿autor?. El debate de hoy*; Editorial de Ciencias Sociales; La Habana. Pág. 23 Disponible en http://www.rebelion.org/docs/48553.pdf

99 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 45.

100 Este es uno de los puntos sobre los que discutirán los artistas y referentes del Copyleft, desde este lugar se sostiene que estos derechos no aseguran ni fomentan la creación y que, por otro lado, el uso de licencias Copyleft sí lo hace al permitir explícitamente la derivación de las obras.

presume"[101]

Es importante señalar que los derechos patrimoniales pueden cederse a terceros -por ejemplo editoriales, distribuidores-,[102] mientras que los derechos morales son inalienables. El Copyright o derecho de copia -perteneciente al Derecho anglosajón- se vincula a los derechos patrimoniales. Como señalábamos, los derechos morales del autor comprenden el derecho al reconocimiento de la autoría de la obra y el de preservar la integridad de la obra, es decir que puede oponerse a que se le hagan modificaciones. Respecto a los derechos morales el Convenio de Berna establece:

> "Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación. Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo 1) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos (...)" [103]

El Derecho de Autor y el Copyright, que protegen la expresión de las ideas, es decir las ideas plasmadas en alguna producción, constituyen dos concepciones relativas a la relación de los autores y editores con sus obras literarias y artísticas, incluyendo programas de computadoras. Mientras que el Derecho de Autor se funda -como se señalaba antes- en la idea de identidad del autor con la obra, reconoce al autor como creador de la obra y le otorga la protección de la integridad de su creación, esto es que la obra no pueda ser modificada; el Copyright, por su parte, se vincula a los momentos de difusión y copia de la obra. Será específicamente sobre esos momentos de difusión y copia sobre los que intervengan las licencias libres y abiertas, es decir, liberando o abriendo, según sea el caso, los derechos patrimoniales.

2. De qué hablamos cuando decimos "Propiedad Intelectual"

Partimos de entender que los bienes intelectuales tienen un carácter común, es decir, pertenecen a la(s) comunidad(es).

> "Por su calidad los bienes intelectuales tienen todos un carácter común, pueden circular y aprovecharse libremente por todos los miembros de las

101 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 46

102 La Ley 11.723 en su artículo art. 51. establece que "El autor o sus derechohabientes pueden enajenar o ceder total o parcialmente su obra. Esta enajenación es válida sólo durante el término establecido por la Ley y confiere a su adquirente el derecho a su aprovechamiento económico sin poder alterar su título, forma y contenido."

103 En Artículo 6 bis del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Argentina se suscribió al Convenio de Berna en 1967.
Consultado en la página de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html

> comunidades. Son parte del capital intelectual que tienen las comunidades a nivel global."[104]

Sin embargo, una vez que esos bienes se expresan en obras intelectuales se establecen restricciones y regulaciones. En Argentina la ley que regula la expresión de los bienes intelectuales en obras es la 11.723 sancionada originalmente en 1933; pero desde entonces ha sufrido numerosas modificaciones. Esta ley es conocida como Ley de Propiedad Intelectual. También en el artículo 17 de la Constitución Nacional que establece que "(...) Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley (...)" se hace referencia a la propiedad de los autores sobre sus obras. Además, Argentina es uno de los Estados que suscriben el Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas.

Como se explicaba antes, de los dos *tipos* de derechos que componen el Derecho de Autor -el derecho moral y el derecho patrimonial- el moral es inalienable, mientras que el patrimonial puede ser transferido. Es en este punto donde entran a jugar las Industrias Culturales, es decir aquellas encargadas de la distribución y comercialización de las obras intelectuales. Si bien, según el Derecho de Autor estas corporaciones (por ser personas jurídicas y no físicas) no pueden ser consideradas autoras de las obras; sí pueden ser titulares de los derechos patrimoniales de esas obras.

> "Una corporación comercial [o cualquier persona jurídica] pasa a ser titular [derivados] de derechos patrimoniales cuando las personas físicas [titulares originarios] les ceden estos derechos, cuando éstas trabajan bajo relación de dependencia, o bien, por una presunción legal sobre la titularidad"[105]

El Derecho de autor, a diferencia del derecho de propiedad, no es excluyente, ya que tiene *limitaciones*: permite el derecho de copia privada, es decir para usos sin fines de lucro (esta limitación depende de las leyes sobre Propiedad Intelectual de los distintos países, en Argentina, como decíamos, rige la ley 11.723 que, si bien no se expresa directamente sobre la copia privada, explícitamente penaliza la copia con fines de lucro);[106] establece una duración en años del derecho de autor, luego de ese período las obras pasan al Dominio Público; y no

---

104 Vercelli, Ariel (2009); *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 57.
105 Vercelli, Ariel (2009); *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 51.
Por ejemplo el artículo 28 de la ley 11.723 expresa: "Los artículos no firmados, colaboraciones anónimas, reportajes, dibujos, grabados o informaciones en general que tengan un carácter original y propio, publicados por un diario, revista u otras publicaciones periódicas por haber sido adquiridos u obtenidos por éste o por una agencia de informaciones con carácter de exclusividad, serán considerados como de propiedad del diario, revista, u otras publicaciones periódicas, o de la agencia."

106 "Art. 72 bis. — Será reprimido con prisión de un mes a seis años: a) El que con fin de lucro reproduzca un fonograma sin autorización por escrito de su productor o del licenciado del productor; b) El que con el mismo fin facilite la reproducción ilícita mediante el alquiler de discos fonográficos u otros soportes materiales; c) El que reproduzca copias no autorizadas por encargo de terceros mediante un precio; d) El que almacene o exhiba copias ilícitas y no pueda acreditar su origen mediante la factura que lo vincule comercialmente con un productor legítimo; e) El que importe las copias ilegales con miras a su distribución al público" Ley 11.723 - Régimen Legal de la Propiedad Intelectual.

se aplica el hecho de la posesión sobre los bienes porque no se los considera escasos y pueden ser utilizados en simultáneo por distintas personas. Pese a que pueden establecerse estas limitaciones al derecho de Propiedad Intelectual, la ley vigente en Argentina es, según un informe de la organización Consumers International que compara las legislaciones de 30 países, una de las más restrictivas. En este sentido, explica Beatriz Busaniche, miembro de la Fundación Vía Libre:

> "En el reporte 2012, Argentina ocupó el puesto 29 del ranking en materia de acceso, es decir, fue catalogado como el segundo país en materia de restricciones. (…) el informe detalla la inexistencia de cláusulas de uso justo o "fair use" así como la prohibición de realizar cambios de formato o reproducciones de obras para uso privado o back up (salvo en el caso explícito de los programas de computadora). En relación a los usos privados, el sistema de propiedad intelectual argentino ni siquiera contempla excepciones para las copias y usos para fines domésticos o familiares (…) Otro aspecto destacado por el informe es que Argentina no cuenta con excepciones para fines educativos ni a favor de bibliotecas y archivos"[107]

Además, si bien los bienes intelectuales no se consideran escasos, sí pueden serlo en relación a sus soportes, por lo que se le otorga un nuevo matiz a esta limitación a los Derechos de Autor. Como veíamos, las Industrias culturales pueden ser titulares derivados de los derechos patrimoniales de las obras, sumado a esto esas obras pueden considerarse escasas en relación a sus soportes y, además, el límite de duración en años de los derechos de los autores -y sus herederos- sobre ellas se extiende cada vez más. Según la ley 11.723 los derechos de propiedad continúan en sus derechohabientes luego de 70 años de fallecido el autor; sin embargo, la primera ley de Propiedad Intelectual establecía este plazo hasta 10 años después de la muerte del autor, era la Ley Nº 7092 de 1910. Por su parte, la primera versión de la Ley 11.723 establecía ese plazo en 30 años.[108] Con las sucesivas modificaciones

107 Busaniche, Beatriz (2013); "Tensiones existentes entre la Ley 11.723 y el marco constitucional de los Derechos Culturales en Argentina."; Tesis de maestría en Propiedad Intelectual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Disponible en http://www.sumar.uy/wp-content/uploads/2013/11/Tesis-final-Beatriz-Busaniche.pdf

108 En la versión de 1933 de la ley 11.723 la extensión de derechos a los herederos era de 30 años: "Art. 5º - La propiedad intelectual corresponde a los autores durante su vida y a sus herederos o derechohabientes, durante treinta años más. En los casos de colaboración debidamente autenticada, este término comenzará a correr desde la muerte del último coautor." La duración de los derechos de los herederos se extendió a 70 años por ley 24.870 (Sancionada el 20/8/1997 - Promulgada el 11/9/1998 - En B.O. El 16/9/1997) que modificó la 11.723.
En 2009 se sancionó la ley 26.570, que agrega el artículo 5 bis a la Ley 11.723, extendiendo los derechos sobre los fonogramas de 50 a 70 años, tanto para los intérpretes como para sus productores y derechohabientes.
En las modificaciones que se hicieron para extender los derechos a 70 años se colocó, además, una cláusula "retroactiva", ya que las obras que se encontraban en dominio público por haber superado el tiempo tras la muerte del autor, volvieron a quedar bajo la propiedad de los derechohabientes al extenderse el plazo. "Las obras que se encontraren bajo el dominio público, sin que hubiesen transcurrido los términos de protección previstos en esta ley, volverán automáticamente al dominio privado, sin perjuicio de los derechos que hubieran adquirido terceros sobre las reproducciones de esas obras hechas durante el lapso en que las mismas estuvieron bajo el dominio público." art. 84 ley 11.723 tras la modificatoria de la ley 24.870.

a la Ley y la extensión de los plazos de los derechos patrimoniales las obras tardan más en ingresar al Dominio Público. Además, si bien la figura del Dominio Público surge con la idea de proteger el acervo cultural, ha permitido, lamentablemente, que empresas y corporaciones se apropien de obras que estaban en el Dominio Público, las modifiquen sutilmente y restrinjan su circulación. El caso más claro en este sentido, si bien no corresponde a la Argentina, es el de Disney que ha retomado cuentos y personajes de obras de Dominio Público y les ha puesto su marca, con todo lo que esto significa a nivel de patrimonio.

Beatriz Busaniche considera a los derechos sobre los bienes inmateriales o intelectuales como monopólicos y critica el concepto de "propiedad intelectual":

> "(...) entregados de forma artificial por un Estado o por algún tipo de marco jurídico internacional sobre aplicaciones o expresiones de ideas, por un plazo generalmente limitado de tiempo, y no de ´propiedad´ en el sentido clásico del término."[109]

Por eso, prefiere no hablar de "propiedad intelectual" ya que esto sería equiparar las ideas a los bienes materiales, cuando la Fundación Vía Libre, junto a otras organizaciones de la Cultura libre, lo que sostiene es que las ideas no se agotan por compartirlas o usarlas, por lo que no debería regir una propiedad sobre ellas. Esto es interesante al momento de pensar los fundamentos de la Cultura libre y el Copyleft y, especialmente, para pensar los entornos digitales y *online*.

En el mismo sentido, Ariel Vercelli explica cómo se dan las tensiones entre la apropiación y la intelectualización de las obras. La apropiación tiende a llevar las obras intelectuales hacia los modos de gestión que tienen los bienes materiales.

> "A través del concepto de "propiedad intelectual" se pretende llevar la regulación de los bienes intelectuales hacia un régimen cercano a la propiedad de los bienes materiales. Puntualmente, se pretende habilitar medidas tecnológicas de control y exclusión perfecta de los usuarios en relación a las obras intelectuales y, por tanto, a los bienes intelectuales que éstas expresan"[110]

Aplicándoles este concepto de "propiedad intelectual", las obras y los bienes intelectuales que se expresan en ellas entran a formar parte de marcos de regulación que son propios de aquellos bienes que son limitados y que se agotan con el uso. A esta tensión generada por la idea de propiedad intelectual se suma el problema de que los soportes en los que las obras se distribuyen puede determinar (y restringir) accesos y usos. Quien controla esos soportes, por ejemplo ciertos desarrolladores de tecnología, pueden limitar la circulación de esas obras.

> "La gestión de las obras intelectuales a través de sus soportes puede vol-

109 Busaniche, Beatriz (et. al) (2007); *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles;* Fundación Vía Libre-Fundación Heinrich Böll - Cono Sur. Pág. 23.
110 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 63.

verlas privativas y de acceso restringido tanto para usuarios como para toda la comunidad. Esto afecta los derechos de los usuarios y acerca el derecho de autor y derecho de copia al concepto excluyente de la propiedad intelectual”[111]

Como se desprende de lo anteriormente planteado, las regulaciones acerca del Derecho de Copia y el Derecho de Autor están atravesadas por tensiones, disputas y relaciones de poder. Conllevan una manera de entender la producción y la distribución de la cultura y una manera de comprender a los autores y distribuidores. Es a esas relaciones de poder en los modos de distribución del conocimiento y las producciones artísticas a la que se opone la *actitud* Copyleft. Los impulsores del Copyleft discuten con las normativas vigentes; no con el Derecho de Autor como institución en sí misma (especialmente en relación al aspecto moral de estos derechos),[112] sino con estos otros aspectos que se relacionan con los modos en que esos derechos se interpretan y se ponen en práctica.

Las licencias de tipo Copyleft y las Creative Commons, que se establecen como un *hack* a todos los derechos reservados, retoman el Derecho de Autor para darle a los autores de las obras otras posibilidades de distribución. Como la idea nace en Estados Unidos, el Copyleft y también las Creative Commons toman al Copyright como modelo legislativo al que oponerse y no a lo que en el Derecho de autor de origen latino serían los derechos morales; por lo tanto no desconocen la figura del autor; esto es importante aclararlo ya que muchas veces se asocia, especialmente al Copyleft, con una búsqueda de la desaparición del autor, como si lo que se promoviera fuera la obra anónima. Obviamente, la comprensión de la figura del autor que se hace desde estos marcos no es totalmente equivalente a la que se tiene en, por ejemplo, la ley de Propiedad Intelectual o las legislaciones que dan origen a las Gestoras Colectivas de Derechos que retoman al autor desde una mirada fuertemente individualista, esta idea del genio creador que será profundizada en el Capítulo 6. Pero esta nueva mirada del autor no implica su desaparición, sino la reformulación del lugar social que ocupa. Entonces, desde la mirada del Copyleft es el autor el que decide no restringir los derechos de distribución, copia y derivación o, en el caso de las Creative Commons, decide qué restringir y qué permitir. En ese marco, estas licencias libres o abiertas permiten modificaciones siempre con reconocimiento de la autoría.

3. Los orígenes del Copyleft: de la programación al arte

Hoy, en un nuevo contexto de cambios tecnológicos, los accesos a esos bienes simbólicos que se mencionaban en el apartado anterior se ven nuevamente modificados. Internet y las

111 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 64.

112 De hecho Stallman cuando explica el Copyleft dice: “respetando el Derecho de Autor”, en este punto el Derecho de Autor es entendido como la libertad del autor de decidir qué usos quiere que se haga de su obra. En este sentido, las licencias Creative Commons, que se explicarán más adelante, permiten a los autores abrir ciertos usos y mantener las restricciones sobre otros.

tecnologías digitales posibilitan la copia y la distribución a escalas antes inimaginables. Así, mientras algunos artistas reclaman leyes más fuertes para proteger la *propiedad*, otros deciden abrir o liberar sus obras permitiendo no sólo la copia y la distribución, sino también la derivación y la transformación.

El Copyleft surge, entonces, como un "truco" legal para evitar que las obras tengan "todos los derechos reservados"; cuestiona, de esta manera, al Copyright que restringe la libre circulación de las producciones culturales. Bajo una licencia Copyleft una obra puede ser usada, modificada, adaptada, derivada y redistribuida con la única condición de que la obra resultante se distribuya también bajo una licencia Copyleft.

Si bien el Copyleft se *usa* actualmente para las producciones artísticas, sus orígenes lo vinculan al Software libre, ya que este tipo de distribución garantizaba que el software derivado tendría que seguir permitiendo la modificación y la copia; es decir, garantizaba que no pudieran hacerse softwares cerrados/privativos a partir de un código de Software libre. Por su parte, la Cultura libre nombra a un movimiento heterogéneo de autores, realizadores, creadores, pensadores que consideran que la cultura es una construcción colectiva y que, por lo tanto, no debe estar limitada por "todos los derechos reservados".

Es, entonces, en los principales postulados del Software libre donde reside el origen del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. El Software libre propone cuatro libertades básicas: de ejecución, de estudio, de copia y de distribución. Esto, que surge en el campo de la informática, se traslada al campo artístico con un sentido político claro: la cultura es una creación colectiva y por lo tanto no puede restringirse su circulación.

> "Una de las cuestiones clave que preocupaba a Stallman[113] era la libertad del usuario para utilizar el software. Estaba muy interesado en que, cualquiera que fuera la vida de un programa vinculado al proyecto GNU,[114] siguiera dando la mayor libertad a quien lo usara. Para garantizarlo, creó la licencia GPL (General Public License) y en cascada surgieron una serie de iniciativas y documentos esenciales en lo que se denominó como Copyleft".[115]

El propio Richard Stallman explica, en una entrevista realizada en el marco de esta investigación, en qué consiste una licencia Copyeft o, como él la traduce al castellano, de "Izquierdo de autor":

---

113 Richard Stallman es un programador estadounidense que desarrolló un sistema operativo libre, el GNU. Es el creador del concepto de Software libre y de la idea de Copyleft. En 1985 comenzó la Free Software Fundation.

114 El proyecto GNU fue iniciado por Richard Stallman con el objetivo de crear un sistema operativo completamente libre: el sistema GNU. GNU es un acrónimo que significa GNU no es Unix, porque GNU suena como "new" nuevo, nuevo Unix (Unix es un sistema portable, multitarea y multiusuario desarrollado en los ´70; pero privativo)
En el manifiesto GNU Stallman explica que una de las motivaciones para desarrollar un Software libre es sostener la amistad entre los programadores, el espíritu de colaboración que existía en los orígenes de la comunidad de usuarios de computadoras, colaboración que las empresas minaron con cláusulas de confidencialidad y acuerdos de mercadotecnia. En http://www.gnu.org/gnu/manifesto.es.html

115 Rodríguez Arkaute, Natxo (2008); "Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo", tesis de doctorado presentada en la Universidad del País Vasco, Pág. 136.

> "Hace falta explicar primero qué quiere decir el Izquierdo de autor, porque Copyleft es una palabra inglesa, en castellano se traduce Izquierdo de autor y qué quiere decir, es un tipo específico de licencia libre; pero qué es una licencia libre, es una licencia que otorga, usando el derecho de autor, las cuatro libertades esenciales para que la obra sea libre y las cuatro libertades son: libertad cero de ejecutar el programa o usar la obra como quieras, libertad 1 la libertad de estudiar la obra y cambiarla para que funcione como quieras, la libertad 2 de hacer y distribuir copias exactas de la obra a los demás cuando quieras y la libertad 3 que es la de hacer y distribuir a los demás copias de tus versiones modificadas de la obra y si la obra lleva estas cuatro libertades que tienen que aplicarse a todos los aspectos de la vida, incluso al negocio, incluso al uso comercial de la obra, la obra es libre."[116]

El Copyleft se convierte en una estrategia para "protegerse" del Copyright y no sólo para oponérsele, ya que, en un primer momento, la idea era impedir que determinadas empresas se quedaran con licencias privativas de programas que habían sido creados y distribuidos como libres, que habían sido creados desde una lógica de comunidad.

Otro aspecto que se busca promover desde el Copyleft en el software es que el aporte colectivo vaya mejorando el producto, desde este lugar aparece una idea de conocimiento que es central ya que no sólo lo piensa como colectivo, sino que también considera que la colaboración contribuye al saber común. Plantea, de este modo, un trabajo en forma de red, no hay producto final porque cada *usuario/desarrollador* puede aportar, contribuir, mejorar. Y ese trabajo en red no necesariamente es sincrónico para llegar a un producto acabado, porque el producto, al igual que el conocimiento, nunca puede pensarse como completo. En un contexto atravesado por el *individualismo* capitalista, esta propuesta (que viene del lado de la programación y el software) mostrará el valor de lo comunitario y lo social del saber.

Stallman explica que, si bien desde GNU no se posicionan respecto del uso de licencias del tipo Copyleft -que permitan las 4 libertades- en las obras artísticas (sí lo sostienen en el caso de obras educativas y de referencia) consideran que las obras artísticas deben ser, al menos, compartibles:

> "Estas obras, opino, que deben ser compartibles, que es menos; pero es una libertad, es la libertad de hacer y distribuir copias exactas de la obra sólo de manera no comercial, esta es la libertad mínima para las obras que no son de uso práctico para hacer trabajos en la vida, como opinión y arte"[117]

116 Entrevista a Richard Stallman realizada en el marco de esta investigación durante la Conferencia Internacional de Software libre que se llevó a cabo el 8 y 9 de septiembre de 2011 en la ciudad de Buenos Aires. Stallman fue el orador que cerró las conferencias el viernes 9.

117 Entrevista a Richard Stallman realizada en el marco de esta investigación durante la Conferencia Internacional de Software libre que se llevó a cabo el 8 y 9 de septiembre de 2011 en la ciudad de Buenos Aires. Stallman fue el orador que cerró las conferencias el viernes 9.

Pero, para aquellos artistas que quieran liberar sus obras, recomiendan el uso de la licencia de Arte Libre. Ésta es una licencia Copyleft porque respeta las libertades de copiar, distribuir y transformar las obras dentro del respeto a los derechos *morales* del autor.

> “La Licencia Arte Libre no ignora los derechos del autor, sino que los reconoce y protege. La reformulación de estos principios permite a los usuarios utilizar con creatividad la obra artística. El uso del derecho de propiedad literaria y artística tiende a imponer restricciones de acceso a los usuarios, que la Licencia Arte Libre pretende favorecer. Su finalidad es dar acceso abierto a la obra y autorizar el uso de sus recursos por una mayoría, multiplicar las posibilidades de disfrute para multiplicar sus frutos, y fomentar un nuevo marco de creación que posibilite una creación nueva. Todo ello, dentro del respeto, reconocimiento y defensa de los derechos morales de los autores. Acontecimientos como la tecnología digital, la invención de Internet y el software libre señalan la aparición de un nuevo marco de creación y producción. Estos fenómenos recogen y amplifican muchas de las experiencias llevadas a cabo por artistas contemporáneos. El saber y la creación son recursos que deben permanecer libres para seguir siendo lo que son: conocimientos y creación, una labor de investigación fundamental, que no está determinada por sus aplicaciones concretas. Crear es descubrir lo desconocido, un acto que crea la realidad sin pretensión realista. El fin del arte no se confunde con el objeto artístico ni en su finición, ni en su definición.
>
> En todo ello radica la razón de ser de la Licencia Arte Libre: promover y proteger prácticas artísticas liberadas de las reglas exclusivistas de la economía de mercado”[118]

Como se desprende de la lectura de la definición de la licencia de Arte Libre uno de los aspectos que se pretende conseguir es liberar la producción artística de las reglas de la economía de mercado y permitir una circulación y construcción colectiva de esas producciones, ya que se piensa a la obra como algo en lo que otros pueden contribuir. Este tipo de licencia permite al autor establecer las condiciones de esa contribución, en ese sentido es que se sostiene que la licencia no vulnera los derechos del autor, al contrario, le permite disponer los modos en que su obra podrá ser modificada por otros. Y esos otros se convierten en autores de otra obra que, a su vez, también podrá ser derivada.[119]

118 En http://artlibre.org/licence/lal/es
“Nosotros no nos posicionamos sobre si las obras artísticas o de entretenimiento deberían o no ser libres, pero si quiere crear alguna y hacerla libre, recomendamos la Licencia de Arte Libre” cita extraída de: http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html

119 Esta licencia pensada específicamente para las obras de arte surgió de un encuentro que se desarrolló en París en 2000 y que reunió a miembros de la comunidad de Software libre y a artistas. Ahí comienza a surgir un concepto que se utilizará en esta tesis: *actitud* Copyleft.

Además de las licencias de tipo Copyleft, hay otro tipo de licencias que han surgido para ofrecer a los artistas un marco diferente al propuesto por el Copyright, más flexible, quizás más acorde con el contexto actual. Es importante señalar sus principales puntos de contacto y sus diferencias.

4. Licencias Creative Commons

Otros modos de *hackear* al Copyright

Si bien Creative Commons (CC) y Copyleft apuntan ambos a una transformación en el sistema del Copyright, no son exactamente lo mismo. Aquí se debe hacer una distinción entre licencias libres y abiertas. Licencias libres son aquellas que cumplen con las cuatro libertades que señalaba Stallman, en cambio con las licencias abiertas los autores permiten ciertos usos de la obra, pero mantienen las restricciones de otros. El Copyleft es una licencia libre; pero no todas las licencias Creative Commons son libres ya que algunas no permiten usos comerciales u obras derivadas. Explica Lawrence Lessig, impulsor del sistema Creative Commons:

> "Una licencia de Creative Commons constituye una concesión de libertad a cualquiera que acceda a la licencia, y de un modo más importante, una expresión del ideal de que la persona asociada a la licencia cree en algo distinto a los extremos de "Todo" o "Nada". Los contenidos se marcan con la marca de CC, lo que no significa que se renuncie al copyright, sino que se conceden ciertas libertades"[120]

Creative Commons es una ONG estadounidense que creó una serie de licencias flexibles que permiten a los autores de las obras elegir cómo quieren que sus producciones se distribuyan. En su sitio web explican su misión: "Creative Commons desarrolla, apoya y brinda infraestructura jurídica y técnica que maximiza la creatividad digital, el intercambio y la innovación".[121]

No todas las licencias de Creative Commons permiten la derivación, algo que sí posibilita el Copyleft, aunque todas posibilitan la copia y la distribución. Ya en los logos de Creative Commons y Copyleft se ven estas diferencias entre lo abierto y lo libre, entre aquello que modifica el Copyright y aquello que busca reemplazarlo, porque, mientras Creative Commons dobla la C, Copyleft la invierte y juega con la idea de derechos-derecha e izquierda.

Existen seis grandes tipos de licencias Creative Commons:

---

120 Lessig, Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*; LOM Ediciones; Santiago de Chile. Pág. 227.
Lawrence Lessig es un abogado estadounidense, profesor de Derecho en la Universidad Stanford, especializado en derecho informático. Es uno de los impulsores de Creative Commons.

121 En http://creativecommons.org/about Último acceso 7-8-14.

Atribución (Attribution) CC BY: Se permite la copia, distribución y presentación pública de la obra y trabajos derivados de la misma siempre que se reconozca y cite adecuadamente al autor original.

Atribución- No comercial (Attribution -Non-commercial) CC BY-NC: Se permite la copia, distribución y presentación de la obra y trabajos derivados de la misma siempre que se realice con fines no comerciales y se cite adecuadamente al autor original. No es necesario licenciar las obras derivadas bajo la misma licencia.

Atribución sin obras derivadas (Attribution-No Derivs) CC BY-ND: Se permite la copia, distribución y presentación de la obra en su versión original, incluso con fines comerciales; pero se prohíbe la realización de trabajos derivados de la misma.

Atribución Compartir igual (Attribution-Share Alike) CC BY-SA: Se permite la distribución de trabajos derivados de la obra, incluso con fines comerciales, siempre que se realice bajo una licencia idéntica a la que ampara a la obra original.

*Atribución-No Comercial-CompartirIgual (*Attribution-*Non commercial- Share alike) CC BY-NC-SA* Se permite la distribución de trabajos derivados de la obra sin fines comerciales, siempre que se realice bajo una licencia idéntica a la que ampara a la obra original.

Atribución-No Comercial-SinObraDerivada (Attribution-Non comercial-No Derivs) CC BY-NC-ND Es la licencia más restrictiva. Se permite sólo la descarga de los trabajos para compartirlos con otros sin fines comerciales y sin posibilidad de hacer obras derivadas.[122]

El tipo de licencia Creative Commons que permite las cuatro libertades es “Compartir derivadas igual” o “Attribution-ShareAlike”. De esto se desprende que, si bien las licencias Creative Commons van más allá del Copyright, que es claramente restrictivo en cuanto a copia, distribución o uso, no en todos los casos aceptan que la obra sea derivada o permiten usos comerciales. Esta decisión queda a criterio de cada autor, que es quien selecciona el tipo de licencia bajo el que inscribirá su obra. Por lo tanto, el Copyleft es más amplio en sus

122 http://creativecommons.org/licenses/

implicaciones ya que las obras que se produzcan bajo esta licencia podrán ser, no sólo distribuidas y copiadas, sino derivadas. Además, el Copyleft no pone restricción de uso comercial, como sí puede hacerse con las licencias CC, y establece que las obras derivadas o las copias deben distribuirse siempre bajo la misma licencia, algo que en las de CC sólo se explicita en las de tipo share alike (compartir igual). El hecho de exigir que las copias y las obras derivadas se mantengan bajo la misma licencia es de gran importancia para *esparcir*[123] una manera de producir conocimiento, además de ser fundamental para convertirse en un verdadero *hack*, como define Stallman a las licencias del tipo Copyleft, a “todos los derechos reservados”.

Es la ausencia de este *hack* en la mayoría de las licencias CC y la múltiple posibilidad de opciones que permiten lo que es visto por algunos especialistas -como por ejemplo Niva Elkin-Koren y David Berry-[124] como contraproducente por varios motivos: el principal es que como muchas de estas licencias no obligan a utilizar los mismos términos en obras distribuidas o derivadas, aquello que fue hecho desde una ideología del compartir, puede ser privatizado. Así, materiales que fueron licenciados con algún tipo de Creative Commons que no incluya el *hack* de obligar a su futuro usuario/autor a distribuir o compartir las producciones en los mismos términos pueden ser puestos bajo las condiciones restrictivas del Copyright. Además, el uso de múltiples licencias puede generar incompatibilidades al momento de reutilizar las producciones; entonces aquellos que realmente quieren socializar sus trabajos e incluirlos entre los bienes comunes se verían imposibilitados de incorporar otras producciones que, aunque hechas desde esta filosofía, hayan sido licenciadas con otros criterios. Los rompecabezas que constituyen estas licencias pueden empoderar al autor original para decidir qué usos permitir; pero pueden convertirse en un problema al momento de compatibilizar con otras licencias libres o abiertas. De ahí que la sencillez y unicidad de las licencias de tipo Copyleft -que siempre permiten los mismos usos- termine siendo una solución mucho más práctica para compatibilizar trabajos. Por este motivo, desde la Free Software Foundation recomiendan para las obras artísticas la licencia Arte Libre que habilita todas las libertades e impide que aquello que fue creado desde la filosofía del compartir sea privatizado con copyrights.

Frente a este debate, es importante resaltar que las licencias Creative Commons no se oponen al Copyright, sino que pretenden modificar sus términos:

> “Las licencias Creative Commons no son una alternativa al Copyright. Trabajan junto al copyright y te permiten modificar los términos de tu

---

123 Las licencias de tipo Copyleft se conocen como de efecto “vírico” debido a que cualquier trabajo derivado de un trabajo con Copyleft debe a su vez atenerse a los principios del Copyleft.

124 Véase Elkin-Koren, Niva (2006); “Exploring Creative Commons: A Skeptical View Of A Worthy Pursuit”. En *The Future Of The Public Domain* (P. Bernt Hugenholtz & Lucie Guibault, eds.) Kluwer Law International, forthcoming y Berry, David (2005) “On the “Creative Commons”: a critique of the commons without commonalty” Free Software Magazine.

copyright de la manera que más te convenga" [125]

En este punto es importante señalar que en la tradición anglosajona no hay, como sí existe en el sistema latino o de tradición continental europea, un aspecto del derecho de autor correspondiente a los derechos personales o morales. Si bien muchas veces Copyright se traduce erróneamente como derecho de autor; en realidad, implica el derecho de copia y distribución de las obras. El Copyright pertenece al derecho anglosajón y refiere, como ya se ha explicado antes, a lo que serían los derechos patrimoniales de la tradición latina: de copia, distribución, adaptación, uso; derechos vinculados a lo económico.

Las licencias Creative Commons, al permitir que los autores elijan cómo compartir sus producciones, reconocen los derechos que, en el marco del sistema continental, serían los morales o personales del autor: la decisión de comunicar o no la obra al público (divulgación de la obra), el reconocimiento por su producción (paternidad de la obra), la decisión de cómo será esa divulgación (derecho de integridad de la obra) y la decisión de dejar de divulgar la obra (derecho de retracto).[126] Estos derechos no son considerados por el Copyright, por lo que en ese punto las Creative Commons establecen ya una tensión con el sistema de licenciamiento en Estados Unidos:

> "Desde sus inicios, una de las principales tensiones sobre el sistema de licencias abiertas de Creative Commons estuvo dada por el reconocimiento que éste hacía de los derechos personales [morales] de autor. Las primeras licencias de Creative Commons, es decir, sus versiones 1.0, se basaron fundamentalmente en la legislación de *copyright* de los EE.UU. (Garlick, 2007). A diferencia del derecho continental de autor que reconoce los derechos personales de autor, el *copyright* en EE.UU desconoce parte de estos derechos. Cuando las diferentes jurisdicciones a nivel internacional comenzaron a traducir las licencias abiertas 1.0 a sus sistemas jurídicos nacionales, el reconocimiento efectivo de estos derechos personales comenzó a generar tensiones sobre la estructura original."[127]

Es decir que, más allá de las críticas a estos modos de licenciamiento -críticas que refieren a lo que falta por disputar- dan cuenta de una importante transformación en los modos de apropiarse de los bienes intelectuales y son acordes a las potencialidades de los entornos

125 Esto se explica en la página de Creative Commons http://creativecommons.org/about "Creative Commons licenses are not an alternative to copyright. They work alongside copyright and enable you to modify your copyright terms to best suit your needs." traducción propia. Último acceso 1-8-14.

126 En el punto de derecho de retracto las Creative Commons son más *difusas* ya que por los modos en que las obras se comparten, aunque el autor se retracte, las obras derivadas y las copias realizadas mientras que la obra estuvo licenciada con Creative Commons seguirán circulando. Por eso aclaran en su web: "Las licencias Creative Commons son irrevocables. Puedes dejar de distribuir tu obra bajo la licencia Creative Commons en el momento en que quieras, pero las copias que están con la licencia Creative Commons que elegiste previamente seguirán circulando de manera legal, de modo que recomendamos que estés seguro/a de tu decisión al utilizar una licencia Creative Commons en tu obra antes de distribuirla." en http://www.creativecommons.org.ar/faq#p4-04 Último acceso 14-11-14.

127 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 148.

digitales. Es esta posibilidad de abrir la obra para que otro autor u otros autores la transformen lo que originó el interés para el desarrollo de esta investigación. Más que modos de licenciamiento, el Copyleft, las Creative Commons constituyen una *actitud* frente a los modos de entender el proceso de creación.

5. Cultura libre y *actitud* Copyleft

En muchas oportunidades los conceptos Copyleft y Cultura libre aparecen asociados y, si bien hay una similitud, también existen diferencias. Mientras que el Copyleft es una *herramienta legal*[128] que le permite a los autores liberar sus obras con la *tranquilidad* de que las obras derivadas van a ser libres también; la Cultura libre es -como ya se señaló- un movimiento heterogéneo de autores, realizadores, creadores, pensadores que consideran que la cultura es una construcción colectiva y que, por lo tanto, no debe estar limitada por "todos los derechos reservados".

Entendido de esta manera, es lógico que estos dos conceptos se asocien ya que uno, el Copyleft, es la *herramienta* que garantiza que lo que fue creado desde una concepción de Cultura libre no sea cooptado, apropiado y protegido por derechos restringidos, sino que siga circulando libremente, alimentando el saber colectivo.

Bajo el concepto de Cultura libre se encuentran grupos que defienden y luchan por aspectos que, a primera vista, parecerían muy disímiles; sin embargo identificarse con este concepto se relaciona con la manera en que entienden la cultura, no sólo ligada a las producciones artísticas, intelectuales; sino desde una mirada amplia, que comprende las prácticas, las actividades de los sujetos. En este sentido, explica Sebastián Vázquez, miembro del Colectivo La Tribu:

> "También nosotros entendemos la Cultura libre, no sólo como lo que tradicionalmente se entiende como cultura, que es esto, libros, discos, software, conocimiento académico en el sentido clásico, sino también, las semillas de los pueblos originarios, la lucha contra las patentes, la lucha por la autonomía del cuerpo, las fábricas recuperadas, [...] creemos que la Cultura libre puede llegar a ser una especie de gran relato de esta época, que puede juntar un montón de cosas, que el sentido común capitalista separa todo el tiempo, entonces [...] converger entre colectivos con lógicas de trabajo tan diferentes es una apuesta enorme, es un trabajo enorme, pero creemos que ahí está la clave, entender la lógica de trabajo del otro y mixturarla con la nuestra" [129]

128 De hecho cuando Stallman crea las licencias GPL, primeras del tipo Copyleft, lo hace pensando en aquellos programadores a los que les gusta compartir con otros; pero a los que no les gusta estar al margen de la ley. De este modo, podrán compartir y usar los programas licenciados con GPL porque la licencia admite esos usos.

129 Este fragmento corresponde a una entrevista realizada por rebelion.org a Sebastián Vázquez en el marco del Foro Social Mundial en el que participaron colectivos que promueven la Cultura libre. http://www.rebelion.org/noticia.php?id=99734 Último acceso 14-11-14.

Podemos acercarnos a una idea más acabada de lo que los propios movimientos y colectivos que participan entienden por Cultura libre si tomamos en cuenta el texto de convocatoria al Foro Social Mundial -del que participaron colectivos que promueven la Cultura libre- y que se llevó a cabo en Canoas, Brasil, entre el 25 y el 29 de enero de 2010:

> "Entendemos la cultura no sólo como la forma de expresión de las relaciones y sentimientos humanos, sino también como un poderoso instrumento político. El control de su producción y acceso es un elemento esencial para mantener la dominación de los pueblos y la concentración de poder (...) justamente por sus características políticas y sociales, no basta que sólo el producto cultural tenga esas características [liberadoras]. Es necesario que todo el proceso de creación y difusión sea libre, garantizando a los sujetos sociales condiciones suficientes para crear y acceder a todos los bienes culturales. La cultura libre es, así, un importante paso en la construcción de una sociedad libre."[130]

Señalábamos antes que para Stallman y el Proyecto GNU las obras de arte deben gozar de la libertad de ser compartibles. Al permitir compartir, es decir el distribuir copias, aunque sean exactas, lo que se pone en jaque es el sistema de propiedad y las reglas del Mercado; no así los derechos morales de los autores de las obras: autoría e integridad. Sin embargo, los artistas que se inscriben en el Copyleft pretenden ir más allá y posibilitar la derivación porque entienden al arte como Stallman entiende al software: desde la colaboración y la construcción colectiva. Entonces, es en los principales postulados del Software libre donde reside el origen del movimiento por la Cultura libre y lo que, siguiendo a Lila Pagola, hemos decidido llamar *actitud* Copyleft, entendiendo a ésta como "una posición política y una voluntad de revisar tanto derechos como responsabilidades de autores y receptores, incluso cuando esto requiera deconstruir la noción de autoría, para que pueda dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos creativos, de la génesis de las obras, y de modelos alternativos en la relación autor-receptor".[131]

La idea de que la cultura es una producción colectiva y por lo tanto no se puede restringir su circulación es, sin duda, la que une a los grupos que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre. Desde esta postura, entienden a los bienes intelectuales como sociales, productos de un contexto, de múltiples influencias; comprenden que nunca se produce en soledad y nada, precisamente, se crea de la nada. Esto que es una verdad casi de *perogrullo*, se encuentra limitada y contenida por disposiciones legales que frenan esa circulación. Es por

---

130 Colectivos de Cultura Libre de Brasil, Uruguay y Argentina, entre otros, participaron en el Seminario por los 10 años del Foro Social Mundial en Porto Alegre. Este texto es un fragmento del que utilizó el espacio de Cultura Libre como disparador para el debate. En http://www.culturalibre.org.ar/?p=3. Última visita 28-2-12.

131 Pagola; Lila (2010) "Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos lo practicamos" incluido en Busaniche, Beatriz (et. al); *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura.* Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur. Pág. 40.

esto que el Copyleft surge como un *truco* legal que pretende volver a colocar el capital cultural en manos de toda la sociedad y no restringir su uso a ciertos grupos o formas de distribución. En este contexto, son las tecnologías y las posibilidades diferentes de distribución y circulación que de sus usos se desprenden, las que han permitido *pensar* el Copyleft.

> "La revolución tecnológica ha permitido que los bienes culturales y los conocimentos se independicen de los viejos formatos físicos y que a través de las redes telemáticas se distribuyan en forma potencialmente universal. Y todo a un coste cercano a cero."[132]

Son estos usos los que ponen en discusión y en jaque ciertas reglas de juego que venían sosteniéndose, por lo menos, en cuanto a distribución y, podría decirse, también en cuanto a los procesos de creación. Hoy, las prácticas cotidianas de cualquier usuario promedio de Internet tienen algo de derivación: cuando postean re-editados fragmentos de las películas favoritas, cuando suben a los blogs fotos modificadas o textos a los que les cambian el sentido están derivando, salvo que el marco legal vigente no considera que esas prácticas sean una expresión de la creatividad, que sean creaciones en sí mismas, sino *piratería* que debe ser perseguida y penada, erradicada. Para la normativa vigente se es un *delincuente* si se baja música de Internet o si se compran películas *truchas*. He ahí la brecha entre los usos que se hacen cotidianamente de Internet y las tecnologías y el marco jurídico (y también entre las concepciones institucionalizadas de quiénes son los autores y qué es la creación y las prácticas actuales que, por lo menos, desdibujan esas líneas que parecían tan claramente trazadas). Y es esa distancia la que, en cierta forma, el Copyleft pretende salvar.

"Todo conocimiento, por nuevo que parezca, no es jamás un "hecho primigenio" totalmente independiente de los que lo han precedido. Se llega a un nuevo conocimiento por reorganizaciones, ajustes, correcciones, adjunciones..."[133] sostienen Piaget y García en su libro *Psicogénesis e Historia de la Ciencia*, Alcira Argumedo retoma esta idea para argumentar su categoría de matriz de pensamiento teórico-político; una categoría con la que propone pensar el conocimiento, los saberes, desde un lugar diferente a la mirada del paradigma. Esa mirada de matriz piensa al conocimiento como una producción atravesada por los contextos, los lugares, las historias, un conocimiento que es producto de sujetos situados socialmente y no del genio inventivo de algunos individuos *dotados*. Es esta mirada la que aparece en los artistas que adhieren al Copyleft y que se opone a la idea individualista de la "invención" que se sustenta en, por ejemplo, las leyes de patentes.

¿Cómo esta idea es retomada por el arte? ¿qué otros sentidos toma? ¿cuál es la lucha que se da desde el campo artístico? serán algunas de las preguntas que trataremos de responder a lo largo de esta tesis.

---

132 AAVV; (2006); *Copyleft Manual de uso*; Traficantes de sueños, Madrid. Pág. 13.

133 Piaget, Jean; García, Rolando (2004); *Psicogénesis e historia de la ciencia,* Siglo XXI Editores, México (décima edición).

6. Algunos debates en torno al Software y la Cultura libre

6. 1. Los sentidos del concepto “libre”. Reflexiones acerca de un término “espinoso”

El concepto “libre” ya en su formulación en inglés ha traído confusiones porque *free* puede significar tanto "libre" como “gratis”; por lo que Stallman ha debido explicar numerosas veces que es "Free as in freedom, not as in free beer"[134] o sea “free” de libertad y no de gratuidad.

> “Dada la ambigüedad del calificativo «libre», llevamos mucho tiempo buscando alternativas, pero nadie ha encontrado ninguna satisfactoria. La lengua inglesa es de las más ricas en lo que a palabras y matices se refiere, pero carece de un término simple e inequívoco para «libre» en el sentido de libertad —«unfettered» [sin cadenas] sería el calificativo que más se ajusta al significado.”[135]

Pero, más allá de explicar esta ambigüedad del término en el idioma inglés; el concepto de “free”/”libre” viene acompañado de ciertas asociaciones como “libre mercado”, “libre cambio”, “libre flujo de la información” todos casos en que a la palabra “libre” subyace una idea de liberalismo económico que se basa en el mito de la “mano invisible” y la autorregulación. Por ejemplo, en el campo de la comunicación en los ´70 y ´80 el argumento del Free Flow (libre circulación de la información) fue la manera de oponerse al NOMIC (Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación)[136] que reclamaban los países no alineados y, por lo tanto, no centrales. Frente a los flujos asimétricos respecto a quiénes producían la mayor cantidad de información que circulaba globalmente, los países no centrales propusieron ante la UNESCO un proyecto de Nuevo Orden; sin embargo las corporaciones de los países centrales se opusieron argumentando que ese nuevo orden iba en contra de la libertad de circulación, de la libertad de prensa (que en realidad era libertad de empresa).[137]

Vemos, así, como la idea de “libertad” ha sido una figura en que las grandes potencias se han escudado para mantener un *statu quo*, para mantener un “libre flujo de la información” y una “libertad de prensa” cuando, en realidad, lo único que existe es un flujo claramente asimétrico y una libertad de empresas que se constituye en monopolios y mina esa supuesta libertad. Por eso, y especialmente en Latinoamérica -donde el libre mercado ha estado unido a gobiernos centralistas y dictatoriales- tenemos derecho a, por lo menos, cuestionarnos este concepto de “libre”, de qué tipo de “libertad” se está hablando; analizar a qué matrices

---

134 En http://es.wikipedia.org/wiki/Software_libre

135 Stallman, Richard (2004); *Software libre para una sociedad libre;* Traficantes de Sueños; Madrid. Págs. 24 y 25.

136 “Durante más de una década, entre los años 1970 y 1980, los papeles con que concluían los debates internacionales sobre comunicación enumeraron y condenaron demostrables injusticias; en tiempos del NOMIC la palabra clave era desequilibrio y su contraparte, libre flujo de la información.” Schmucler; Héctor (2005); “Recuerdo de lo que no fue” en Quaderns del CAC: Número 21. Pág. 29.

137 Así lo explica Jesús Martín Barbero en su texto “Prensa la forma-mito del discurso de la información” en (1988) *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili, México. Allí el autor señala que muchas veces en relación a los temas de los medios de comunicación la libertad de empresa se enmascara tras la figura de libertad de prensa.

responde.

Las principales matrices del mundo central (léase Europa y cómo fueron transpoladas a Estados Unidos) que reconoce Alcira Argumedo en el contexto moderno son tres y todas manejan un concepto de lo que es la libertad.[138] La matriz del liberalismo económico sostiene la idea de "libertad" que propugna la autorregulación, el rol del Estado como simple policía y del sujeto como un individuo esencialmente egoísta que, por contrato, forma una sociedad. Por su parte la matriz jurídico-filosófica (el liberalismo político) entiende que los hombres nacen "libres e iguales" -en este punto hay que aclarar que se refieren a hombres blancos heterosexuales, no a mujeres, no a negros, no a los pobladores originarios de los países colonizados por los europeos, no a los mestizos, todos ellos van a ser considerados inferiores por varios siglos- y que, desde su razón individual, establecen un contrato para vivir en sociedad. El planteo del individuo egoísta (elaborado por Thomas Hobbes) propondrá una forma de gobierno de Estado absoluto, mientras que la mirada de John Locke de los hombres como individuos "libres e iguales" que acuerdan en la idea de formar una sociedad propondrá una forma de gobierno basada en la producción de leyes y normas, y la forma de un Estado representativo. Esta es la idea que sustenta a la mayoría de los Estados en la actualidad; el problema es que parte de entender a la sociedad como algo artificial, no propia de los modos de organización de los sujetos, sino pactada, contractual.

Luego, el liberalismo económico se sustentará en la idea de Hobbes para argumentar que en la persecución egoísta de sus propios fines los hombres crean la sociedad pero sin ser conscientes de ello. Y lo que se pretende desde esta matriz del liberalismo económico es un Estado que defienda los bienes privados y promueva la libertad mercantil. Sin duda, es con esta matriz de pensamiento con la que más discute la *actitud* Copyleft; pero no se aleja quizás de la mirada del liberalismo lockeano (matriz filosófica-jurídica) al pensar, en muchos casos, al Estado como un garante de las libertades *naturales*. En este punto, el movimiento de la Cultura libre se torna heterogéneo y contradictorio; ya que hay una defensa de los bienes comunes (no individuales como sustentaría el liberalismo); pero una búsqueda de un modo de organización con poca regulación estatal que asegure las libertades que, en muchos casos, se perciben como "naturales" del hombre -esta contradicción aparece en temas como el de la neutralidad de la red, como se verá en un próximo apartado de este capítulo. Desde la matriz del liberalismo se piensa en libertades individuales, en libertades de aquellos que son considerados ciudadanos y, por lo tanto, iguales ante la ley; pero en los márgenes quedan miles de sujetos que no son considerados ni "libres ni iguales". ¿Es esta la libertad a la que refiere la Cultura libre? ¿Se enraíza de la misma manera en Argentina que en Estados Unidos donde surge el movimiento del Software libre?

En principio, creemos que el movimiento de la Cultura libre, amplio, heterogéneo, de límites

138 Véase Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional. Colihue; Bs. As.

difusos, no se sustenta en una idea de individualidad, como lo hacen las matrices liberales -tanto la económica como la política- y consideramos que esa es una diferencia fundamental. Entendemos también que el discurso de Stallman, que se plantea desde la idea de comunidad de los programadores, es distinto del de Lessig -impulsor de las Creative Commons- que estaría asentado en una mirada jurídico-filosófica de la idea de libertad. En Stallman hay un reconocimiento de la comunidad, del conjunto y del bien del grupo, aunque el Estado aparezca como *peligroso* en su alianza con las corporaciones y en su capacidad de controlar (un Estado visto desde una mirada cercana a la de Gran Hermano). En Lessig tal vez sí aparece esta idea de la libertad individual, de cada autor, de decidir cómo compartir su obra, basada en una idea del derecho individual y no en la concepción que sustenta Stallman de la creación de comunidad.

Por ejemplo, Lessig, en la introducción al libro de Stallman *Software libre para una Sociedad libre* explica así el sentido de “libre”:

> “Sin embargo, el peculiar tañido de la palabra «libre» depende de nosotros y no del propio término. «Libre» tiene diferentes significados, sólo uno de ellos se refiere a «precio». Un significado de «libre» mucho más fundamental es, dice Stallman, el del término «libertad de expresión» o quizás mejor el de la expresión «trabajo libre no forzado». No libre como gratuito, sino libre en el sentido de limitado en cuanto a su control por los otros. Software libre significa un control que es transparente y susceptible de modificación, igual que las leyes libres, o las leyes de una «sociedad libre», son libres cuando hacen su control cognoscible y abierto a la modificación. La intención del «movimiento del software libre» de Stallman es producir código en la medida en que pueda ser transparente y susceptible de modificación haciéndolo «libre».”[139]

Si bien hay una referencia a la libertad de expresión y a un trabajo no forzado; aparece también la idea de no controlado, de transparente, como si en esa transparencia pudiera estar desprendido de lo político. Siguiendo a Martín Barbero podemos afirmar que no hay discursos transparentes y, por lo tanto, tampoco producciones transparentes.[140] En la creación del Software libre hay una intencionalidad política que, justamente, es la que lo caracteriza: una lucha contra la privatización y la restricción. Por eso creo que esa apuesta es más clara y radicalmente política en la postura de Stallman y el Copyleft que en la de Lessig con las Creative Commons. Stallman entiende que antes de la privatización del software existía una comunidad que compartía y quiere volver a crear esa comunidad:

139 Lessig, Lawrence (2004) “Introducción” en Stallman, Richard (2004) *Software libre para una sociedad libre;* Traficantes de Sueños; Madrid. Pág. 12.

140 Véase Martín Barbero, Jesús (1988); *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili, México. “De la transparencia de los discursos a la opacidad del mensaje” y “Prensa la forma-mito del discurso de la información”.

> “Cuando entré a trabajar en el Laboratorio de Inteligencia Artificial (AI Lab) del MIT en 1971, pasé a formar parte de una comunidad que compartía software y llevaba haciéndolo durante años. El acto de compartir software no se circunscribe a nuestra comunidad en particular: es tan antiguo como los propios ordenadores, lo mismo que compartir recetas es tan viejo como la cocina. Simplemente, nosotros lo hacíamos en mayor medida. (…) Decidí estudiar la manera en que un programador podría hacer algo por el bien común. Me pregunté si podía escribir uno o varios programas que permitiesen resucitar nuevamente a nuestra extinta comunidad.”[141]

Lessig, en su libro *Cultura libre* asocia la Cultura libre a los usos sin regular: “Los usos sin regular eran una parte importante de la cultura libre antes de Internet”;[142] pero Internet vino a trastocar esos sentidos del Copyright ya que muchos usos de los bienes simbólicos que no estaban regulados porque no implicaban copias, ahora sí lo estarían; por eso es necesario revisar lo que establecen esas reglas. Se pone en juego el binomio regulado/no regulado y el derecho al uso justo, es decir usos permitidos por el Copyright y cómo esos derechos pueden ser avasallados por las corporaciones porque la ley es confusa (porque es anterior a Internet). Es decir, el planteo de Lessig es por una ley “más justa” que contemple los derechos (individuales) de todos.[143] En cambio, en el planteo de Stallman hay un asociar Cultura libre a comunidad, a cooperación, a bien común, a lo que es de todos como conjunto.[144]

Niva Elkin-Koren, una especialista en derecho vinculado a las tecnologías, pese a posicionarse a favor de un cambio en las leyes de Copyright, critica en muchos aspectos a las licencias Creative Commons. Una de las críticas es que no definen claramente cómo piensan el concepto “libre” ya que combinan diferentes tipos de licencias que posibilitan distintos permisos. Además, según esta autora, las Creative Commons no se basan en una idea de comunidad, como sí lo hace la GPL en el campo del software. Es decir, tampoco es del todo claro cuáles serían esas creaciones comunes y en qué términos son absolutamente puestas a disposición de la comunidad. Lo que centralmente critica es lo disperso de la ideología presente en las licencias Creative Commons que no terminan de oponerse al Copyright y que colocan en el centro de las decisiones a los autores, propietarios de los derechos, dejando “indefensas” a las terceras partes.

> “Por otra parte, en ausencia de una definición (aunque sea mínima) estándar de la libertad en la información, la estrategia de Creative Commons se queda

141 Stallman, Richard (2004) *Software libre para una sociedad libre;* Traficantes de Sueños; Madrid. Págs. 19 y 23.
142 Lessig; Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad;* LOM Ediciones; Santiago de Chile. Pág. 123.
143 “Una delgada protección basada en el uso justo tiene sentido cuando la inmensa mayoría de los usos están sin regular. Pero cuando todo se vuelve presuntamente regulado, entonces no bastan las protecciones del uso justo.” Lessig; Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad;* LOM Ediciones; Santiago de Chile. Pág. 123.
144 “Somos quienes hablamos de la libertad y de la comunidad como algo por lo que mantenerse firmes” sostiene Stallman en *Software libre para una sociedad libre;* Traficantes de Sueños; Madrid. Pág. 74.

> con el principio unificador único que faculta a los autores a regir su propio trabajo. Este documento sostiene que dicha estrategia podría extenderse y fortalecer el régimen propietario en la información. La falta de normalización puede aumentar aún más el costo para los usuarios finales en la determinación de los derechos y privilegios relacionados con cualquier trabajo específico. Por lo tanto, la proliferación de términos contractuales podría aumentar la incertidumbre entre los usuarios finales y crear nuevas barreras de acceso. (…) Las disposiciones de la GPL reflejan una definición compartida de software libre que fue intensamente negociada por la comunidad. Creative Commons todavía carece de tal consenso."[145]

Por su parte, David Berry, investigador inglés en temas como la propiedad intelectual y el Copyleft, critica que Lessig no se aparta de la idea de libre mercado y de las ideas de creación que ese modelo económico sustenta:

> "Lawrence Lessig siempre está muy dispuesto a desvincular a Creative Commons y a él mismo de la (diabólica) insinuación (Dios no lo permita) de que es anti mercado, anti capitalismo o comunista. (…) Para nosotros, la comprensión particular del mundo que tiene Lessig y su deseo de cerrar un trato equilibrado entre lo público y lo privado que sigue de esto, parece ingenuo y pasado de moda en la era del capitalismo tardío"[146]

Si bien compartimos algunas de estas críticas como el hecho de que las licencias oscilen entre aquellas que pueden pensarse como libres y aquellas que simplemente abren algunos usos, lo que da cuenta de un concepto difuso de libertad y de construcción colaborativa o creación en común; consideramos que el empoderamiento del autor que Elkin-Koren ve como negativo es, en realidad, un oponerse a las grandes Industrias culturales que son las que generalmente detentan los derechos patrimoniales de las obras (distribución, copia, derivación). Este empoderamiento del autor, si bien puede ser leído como un rasgo individualista, también puede ser retomado, como lo ha sido por la comunidad de artistas argentinos que trabajan desde la *actitud* Copyleft, como un modo de combatir los monopolios sobre los bienes intangibles decidiendo cómo se quieren poner a disposición de terceros esos derechos, antes que cederlos como un *paquete cerrado* a los distribuidores. Y esto ha sido retomado por los artistas que trabajan desde la *actitud* Copyleft como una forma de desafiar a

---

145 Elkin-Koren, Niva (2006); "Exploring Creative Commons: A Skeptical View Of A Worthy Pursuit". En *The Future Of The Public Domain* (P. Bernt Hugenholtz & Lucie Guibault, eds.) Kluwer Law International, forthcoming. Págs. 2 y 20. Disponible en: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=885466 Traducción propia.

146 Berry, David (2005) "On the "Creative Commons": a critique of the commons without commonalty" Free Software Magazine. Disponible en http://www.freesoftwaremagazine.com/node/1155/pdf Último acceso 6-8-14. El texto original dice: "Lawrence Lessig is always very keen to disassociate himself and the Creative Commons from the (diabolical) insinuation that he is (God forbid!) anti-market, anti-capitalist, or communist. (…) For us, Lessig's particular understanding of the world, and his desire to strike a balanced bargain between the public and private that follows from this, appear naïve and outmoded in the age of late capitalism." traducción propia.

los circuitos tradicionales de distribución de lo artístico. En ese punto, las Creative Commons no pueden pensarse como reaccionarias, tal como las califica Elkin-Koren. Ella sostiene esto porque considera que no se alejan de lo que plantea la constitución de Estados Unidos en materia de propiedad intelectual; si bien en este aspecto podemos reconocer junto a Elkin-Kore que, como hemos señalado, al discurso de Lessig subyace una mirada desde la matriz liberal; debemos reconocer que en el uso y apropiación que han tenido estas licencias entre los artistas argentinos hay una pretensión de disputa con lo instituido y, por lo tanto, con el *statu quo*.

Más allá de las diferencias entre la postura de Stallman y la de Lessig -como referente de Creative Commons-, hay un aspecto que tienen en común: intentan evitar la completa restricción, aunque uno lo entienda desde la idea de un aportar al bien común y el otro desde el derecho a expresarse libremente y al uso justo (más asociado a la idea de los Derechos del Hombre y el Ciudadano[147] y a las enmiendas de la Constitución estadounidense, especialmente la primera que refiere a la libertad de culto, de expresión, de prensa, petición, y de reunión). Además, Lessig se refiere a la competencia en el Mercado como un regulador para evitar los abusos al Copyright:

> "Pero el mercado protege efectivamente contra ese abuso. Si Barnes & Noble prohibiera hojear libros, entonces los consumidores escogerían otras librerías. La competencia nos protege de los extremos. Y bien pudiera ser (mi argumento no llega lo suficientemente lejos como para ni siquiera cuestionar esto) que la competencia previniese un peligro similar cuando se trata del copyright. Sí, seguro, los editores ejerciendo los derechos que los autores les han asignado pueden intentar regular cuántas veces puedes leer un libro, o intentar impedir que compartas ese libro con nadie. Pero en un mercado en el que existe la competencia como es el mercado del libro los peligros de que esto ocurra son pequeños."[148]

En esta postura de Lessig ya no hay sólo una resonancia de una matriz liberal política, sino también cierto eco del liberalismo económico que entiende al Mercado como un espacio que puede autorregularse o, como en este caso, que la voluntad de los consumidores puede regular. Lo que podría preguntársele a Lessig es qué puede hacer el consumidor que decidió no entrar a esta librería porque no lo dejan hojear los libros si el ejemplar que necesita sólo se distribuye en esa cadena. Este pensamiento de que simplemente con la voluntad de consumo

147 La Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano fue aprobada durante la Revolución francesa y responde a la matriz del liberalismo jurídico-político. Los Constituyentes enumeran los "derechos inherentes a la naturaleza humana", que no son derechos creados por los revolucionarios, sino que son derechos constatados. Es la consecución de la filosofía del Siglo de las Luces. El artículo 2 enumera los derechos naturales e imprescriptibles del hombre, que son anteriores a los poderes establecidos y son considerados como aplicables en cualquier lugar y cualquier época: la libertad; la propiedad; la seguridad, la resistencia a la opresión.
En http://es.wikipedia.org/wiki/Declaraci%C3%B3n_de_los_Derechos_del_Hombre_y_del_Ciudadano

148 Lessig; Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad;* LOM Ediciones; Santiago de Chile. Pág. 125.

se pueden alterar decisiones corporativas se presenta como un tanto ingenuo, desprendido de las asimétricas relaciones de poder que atraviesan cualquier intercambio en un marco capitalista. No hay, por tanto, una crítica al modo capitalista de organización, sino un pedido de *aggiornamiento* del marco legal de cara a la emergencia de las tecnologías digitales.[149]

Esta mirada presente en Lessig no es la que se retoma en Creative Commons Argentina porque el contexto de inserción es claramente otro. En Argentina, los artistas entrevistados en el transcurso de la investigación para esta tesis y para la tesis previa realizada en el marco de la maestría PLANGESCO asocian el uso de las licencias Creative Commons a una idea política que, como ya se ha señalado, busca la construcción colaborativa y lucha contra las corporaciones y los monopolios. De hecho, en la página de Creative Commons Argentina, cuando se explican las licencias, se resalta el beneficio social de este modo de licenciamiento:

> "¿Quiénes se benefician de las licencias Creative Commons?
>
> La sociedad en general, el público en particular, y sobre todo aquellos que utilizan contenido para el desarrollo diario de sus tareas, tales como bibliotecarios, estudiantes, docentes, investigadores, músicos, artistas en general, entre otros. La cultura crece compartiéndola. El hecho de utilizar licencias libres en general amplía el campo de los contenidos disponibles para su utilización y acceso, por lo que se fomenta la libertad de expresión, la creatividad, la innovación y la difusión de contenidos a través de todos los medios posibles."[150]

Y los artistas que han elegido usar Creative Commons lo hacen como una opción política porque creen en un saber construido colectivamente, piensan desde la comunidad y el bien común. En este sentido, están más cercanos a las ideas de Stallman que a las de Lessig;

---

149 En otro pasaje de su libro Lessig aclara que, en un principio, a él no le preocupaba la concentración mediática: "Mi opinión era que esta concentración no importaba. Pensaba que no era más que una estructura financiera más eficiente. Pero ahora, después de leer y escuchar a la avalancha de creadores intentando convencerme de lo contrario, estoy empezando a cambiar de opinión." Lessig; Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad;* LOM Ediciones; Santiago de Chile. Pág. 139. Y, si bien cambió de opinión, esto muestra cómo permea una mirada de mundo y una postura de acuerdo a los recorridos, las pertenencias y los lugares desde los que se mira.

En otro párrafo Lessig advierte porqué es mala la concentración; pero compara esa falta de libertad de expresión al Partido Comunista y subraya que esa carencia de libertades no es propia de una democracia: "Esta reducción ha tenido un efecto sobre lo que se produce. El producto de emisoras de televisión tan grandes y concentradas es cada vez más homogéneo. Cada vez más seguro. Cada vez más estéril. El producto de los programas informativos de las grandes emisoras está cada vez más adaptado al mensaje que la emisora quiere transmitir. Esto no es que sea el partido comunista, aunque desde dentro se debe sentir un poco como el partido comunista. Nadie puede cuestionar nada sin arriesgarse a que haya consecuencias –no necesariamente el exilio en Siberia, pero un castigo no obstante–. Opiniones independientes, críticas diferentes, son aplastadas. Éste no es el medio ambiente de una democracia." (Op. Cit. Pág. 140). En esta comparación del Partido Comunista a una dictadura coloca a EEUU como la democracia defensora de los derechos individuales, por ejemplo el derecho de cada individuo de leer en voz alta un libro publicado por Adobe. Y luego, en la pág. 140, agrega: "No creo que sepamos bastante sobre la economía del mercado de los medios como para afirmar con certeza lo que harán la concentración y la integración. Los aspectos en que son eficientes son importantes, y el efecto sobre la cultura es difícil de medir." Lessig es un demócrata -lo que es mejor que decir que es republicano- pero sigue pensando desde esas lógicas hegemónicas sobre las que se basa la democracia estadounidense en la que las libertades se entienden desde lo individual y en las que el mercado se pretende autorregulable.

150 En http://www.creativecommons.org.ar/faq#p1-01 Último acceso 30-7-14.

pero las licencias Creative Commons se les presentan como más claras al momento de definir los modos en los que van a compartir sus producciones, ya que la ONG ofrece un marco legal, compatibilidad con otras licencias y una estandarización que respalda legalmente las decisiones tomadas respecto de los derechos patrimoniales de las obras. Entonces, si bien la "herramienta legal" de las Creative Commons no surgió con el carácter antimonopólico[151] que parece haber adquirido en su uso en la comunidad Copyleft de Argentina, el rediseño y la resignificación son posibles.

> "Al igual que Internet, el proyecto Creative Commons no surgió del laboratorio de una corporación comercial ni tampoco fue parte del desarrollo de una política pública. En este sentido, Creative Commons es un emergente de las arquitecturas políticas de Internet, del desarrollo de redes distribuidas, abiertas, de pares a pares, del principio E2E que caracteriza a Internet. A través del diseño e implementación de su solución regulativa tecnológica en tres niveles [títulos de obra común, licencias abiertas o códigos digitales] se creó algo que no existía previamente. Es decir, se creó un nuevo lenguaje orientado a la autogestión de derechos en los entornos digitales. Luego de sus primeros pasos, el proyecto Creative Commons fue construido [y todavía es construido diariamente] de forma distribuida por los diferentes grupos sociales relevantes."[152]

Siguiendo a Vercelli, se puede pensar que los artistas que trabajan desde una *actitud* Copyleft en Argentina han resignificado las licencias Creative Commons y les han otorgado un sentido que va más allá del instrumento jurídico. Esta reinterpretación es posible porque existen redes previas de vínculos, de lazos que surgieron antes de que el debate por los modos de licenciamiento se hiciera visible y que encuentran en estas licencias un modo de expresión de esas afinidades comunes. Más allá del propio movimiento del Software libre, muchos de los artistas que hoy trabajan desde el Copyleft formaban (y forman) parte de otros grupos de militancia. Los modos en que reconocen haberse vinculado a la lucha por la Cultura libre dan cuenta de la pertenencia a grupos y colectivos que fueron tejiendo redes en este sentido: la lucha por el territorio, la militancia política, el arte militante.

Desde este lugar, y retomando la línea argumental de análisis del lugar desde dónde se piensa el concepto de "libre", es importante señalar una diferencia fundamental que el movimiento de la Cultura libre, al menos en la manera en que se viene dando en Argentina, tiene con ambas matrices liberales. Estas matrices (la jurídica-filosófica y la económica) buscan proteger una propiedad privada, mientras que desde la Cultura libre, justamente, se

151 De hecho Ebay y Google, dos corporaciones del mundo tecnológico, han apoyado económicamente a Creative Commons. En http://creativecommons.org/supporters#individualcorporate Último acceso 30-7-14.
152 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 157.

busca evitar esas restricciones, abolir los “monopolios sobre los bienes intangibles”[153]. En este punto, el de abolir la propiedad privada, encontramos una similitud con la matriz marxista -una similitud que muchos miembros de ese movimiento también expresan- al partir de lo social y reconocer las desigualdades profundas que se establecen desde lo económico. La matriz marxista, a diferencia de las liberales, parte de entender al hombre como un ser social, la sociedad no es algo que se crea por contrato o pacto, sino que es propia del hombre. Desde este lugar, las producciones -y en esto podemos incluir a los bienes simbólicos- pertenecerían a lo social, a lo común. Si pensamos desde esta matriz marxista la palabra “libre” adquiere un sentido diferente al que le dan el liberalismo político y el liberalismo económico; desde el marxismo lo “libre” está dado por el pasaje “de la necesidad a la libertad”, por el pasaje de la necesidad generada por el sistema capitalista a la libertad de la propiedad social de los medios. Hay en esa propiedad social una línea de continuidad con los planteos de la Cultura libre en los modos que lo expresan los activistas argentinos consultados para esta investigación.

Por último, es importante resaltar que los términos “igualdad y libertad” enunciados por la matriz del liberalismo jurídico-político incurren en una contradicción importante ya que los países centrales han esclavizado, colonizado y desarrollado guerras bajo esta mirada. Libertad, igualdad, fraternidad; pero también propiedad, tal como se establece en la Declaración de los Derechos del Hombre aprobada por la Asamblea Nacional Constituyente en 1789 en el marco de la Revolución francesa. Mientras que la matriz del liberalismo económico también es paradójica ya que conjuga un supuesto *laissez faire* con protecciones aduaneras y dominios monopólicos.

> “En una agrupación de individuos libres pero impotentes e indiferentes, inmediatamente aparecen las contradicciones entre libertad e igualdad, entre individuo y sociedad, entre bienestar privado y público; la clase de contradicciones que el liberalismo es evidentemente incapaz de manejar, pero también la clase de contradicciones que solo el liberalismo es capaz de producir, con su propia reticencia a respaldar el principio republicano.”[154]

Por lo tanto, los conceptos de “libre” y “libertad” son bastante porosos y no siempre responden a las mismas ideologías. Creemos que en el movimiento de la Cultura libre anclado en Argentina la palabra “libre” se puede asociar a una circulación no restringida, a una cultura -en el sentido amplio del término- que se produce en sociedad y que, por lo tanto, no debe ser concentrada y monopolizada. Libre implica la libertad de producción y uso; implica pensar en procesos en los que las lógicas mercantiles no sean las centrales, en los que la palabra “libre” signifique no un disfraz de las relaciones asimétricas de poder, sino una posibilidad de

153 Así se refieren a ellos los autores del libro compilado por Beatriz Busaniche. Véase Busaniche, Beatriz (et. al) (2007); *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles*; Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur.
154 Bauman; Zygmunt (2001), *En busca de la política*; Fondo de Cultura Económica; Bs. As. Pág. 176.

producir y circular sin las ataduras de esos circuitos tradicionales erigidos en el modelo capitalista. Libre tiene así una raíz residual, previa a las matrices de pensamiento modernas, que, en América Latina responde también a lo que Alcira Argumedo llama las otras voces, los otros modos de producir y circular los saberes. Pensar en el concepto libre desde estos lugares significa, también, "cuestionar los límites y falencias del proyecto de la Modernidad"[155] Ese cuestionamiento será un eje presente en la re-significación de las nociones de obra, creación y autor.

6. 2. El rol del Estado: cómo se lo piensa desde algunos sectores del movimiento

El rol que debe desempeñar el Estado, cómo es concebido y pensado, es un punto que no termina de resolverse en las distintas vertientes de este movimiento. En algunos casos, el Estado es interpretado como una instancia de control, esta mirada abreva en los planteos de Stallman que critica la alianza del Estado de Estados Unidos con las corporaciones y cómo se han convertido en organizaciones de vigilancia. Es un Estado orwelliano el que, muchas veces, describe el fundador de la Free Software Foundation:

> "[Los Estados] Generalmente, [buscan] contentar a las compañías del software privativo. Cuando los Estados deberían apostar por el software libre para recobrar la soberanía informática del país. Porque usar un programa privativo en el Estado es someterlo al dueño del programa. Y si se usa en asuntos críticos, perjudica la seguridad nacional. Porque el dueño tiene el poder sobre ese programa."[156]

Así, el Estado ligado a las corporaciones es cómplice de la vigilancia, de la obtención de datos de los ciudadanos/usuarios. La crítica es hacia un Estado en "manos de los ricos" y no hacia el Estado como institución.

> "Pero el problema mundial es que, en la mayoría de los países, los ricos han tomado el control del Estado, es decir: no hay democracia. La democracia no significa elecciones, sino que los muchos que no son ricos empleen el Estado para restringir el poder de los ricos. Y, cuando los ricos toman el control del Estado, ya no hay democracia. Por ejemplo, en Estados Unidos los ricos tienen el control y usan el Estado para tomar siempre más y dejarnos con siempre menos" (…) "Pero no se debe rechazar la idea del Estado, porque sin Estado no hay democracia y no hay ninguna resistencia al poder de los ricos"[157]

155 Argumedo, Alcira (1993); Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular; Ediciones del Pensamiento Nacional. Colihue; Bs. As. Págs. 136 y 137.
156 Entrevista a Richard Stallman realizada por Eduardo Rolland para el portal Gciencia disponible en http://www.gciencia.com/industria/richard-stallman-el-movil-es-un-dispositivo-de-vigilancia Último acceso 31-7-14
157 Nota sobre la participación de Richard Stallman en el Congreso Nacional de Software Libre de Venezuela realizado en 2013 publicada en el portal Alba. Ciudad. Disponible en

Hay un reclamo a la conformación de otro tipo de Estado que no esté al servicio de los poderes dominantes, de un Estado que no se asocie a las corporaciones, sino que piense en el bien de las mayorías, de los sectores pobres, de los que han sido desplazados por el sistema capitalista de mercado. En la postura de Stallman el Estado no puede asociarse al Mercado ni favorecerlo, debe limitarlo para garantizar la democracia. Desde este punto, la mirada que sustenta del Estado no se condice con la de la matriz del liberalismo económico que piensa en un Estado reducido y sin intervención frente al Mercado. Tampoco es un Estado concebido desde la matriz marxista porque, desde esta mirada, si bien se piensa que durante el capitalismo el Estado está al servicio de los poderes dominantes, que articula, dirime, los conflictos entre las clases; se sostiene que cuando las clases no existan no será necesaria la idea de un Estado, al menos claramente no un Estado burgués. De lo que se desprende de estas entrevistas, para Stallman el Estado debería ser garante de las libertades del hombre; pero con el componente de que comprende que no todos los hombres están en igualdad de condiciones, por lo que el Estado debe responder por aquellos a quienes el sistema capitalista ha dejado desprotegidos. Definitivamente, no es el Estado liberal burgués en el que está pensando.

Esta reivindicación del rol del Estado lleva a revisar algunos supuestos respecto del tono anarquista con el que se asocia al movimiento del Software libre. Si bien hay una percepción del Estado burgués como coercitivo, Stallman no cree que la institución Estado sea así *per se*, sino que son las alianzas y las relaciones de poder que la clase dominante ha construido las que lo llevan a actuar de esta manera.

Más allá de esto, los artistas y referentes del movimiento de la Cultura libre entrevistados en el transcurso de esta investigación dan cuenta de miradas opuestas en relación al rol del Estado y su participación en él. Por ejemplo, en el caso de las FLIAS no aceptan pautas o publicidades ni del Mercado (sponsors comerciales) ni del Estado. En otros casos, los artistas participan en concursos y reciben subsidios del Estado que les permiten llevar adelante sus proyectos y prácticas. En algunos de los proyectos analizados para la tesis realizada en el marco de la maestría PLANGESCO aparece una mirada que, incluso, piensa desde un lugar de construcción de las propias reglas, desde la prevalencia de modos de organización distintos al del Estado. El proyecto audiovisual "La Educación Prohibida" es un ejemplo de esta postura ya que analiza el proceso educativo estandarizado como un espacio de opresión de la creatividad y promueve las experiencias diversas que crean reglas no universales.[158]

> "La película sí hace una crítica a la escuela hegemónica occidental, aquella que mantiene las estructuras jerárquicas e industriales que se critican en la película, sean públicas o privadas. (…) En todo caso, "La Educación

http://albaciudad.org/wp/index.php/2013/06/richard-stallman-cuando-los-ricos-toman-el-control-del-estado-no-hay-democracia/ Último acceso 31-7-14.

158 La película fue licenciada con Creative Commons y financiada a partir del crowdfunding http://www.educacionprohibida.com/

Prohibida" plantea una búsqueda de una educación pública y gratuita, pero a su vez libre de las directivas del Mercado o del Estado, una educación hecha por y para la comunidad. (…) No es un intento anarquista de destruir las instituciones. Aunque sí es un intento de democratizarlas por medio de la liberación y empoderamiento de sus actores. (...) la película intenta apoyar tanto las escuelas públicas de gestión comunal, los bachilleratos populares, como las escuelas cooperativas, pasando por todas aquellas experiencias empoderadoras como algunos ejemplos de educación sin escuela o educación en casa." (Germán Doin, director de la película. Texto extraído de la web de la película)[159]

Por su parte las FLIAs (Ferias del libro Independiente y (A)) ubican al Estado en un lugar de determinación y limitación de la libre expresión. Como piensan al Estado desde este lugar, no aceptan subvenciones ni apoyos; incluso entienden el origen de estas ferias en relación a una ausencia de políticas públicas para ciertos circuitos culturales.

"Al no aceptar banderas, es plural... está el límite de tener compromiso social; pero sin entrar en la lógica partidaria. Al principio discutimos qué es ser independiente, qué no es ser independiente y uno de los postulados que consensuamos es... no hay un estatuto de FLIA ni nada; pero sí ciertas ideas comunes como no aceptar publicaciones racistas o discriminatorias. Tenemos ciertas líneas como implícitas como no estar avalados, ni aceptar subsidios del Estado, ni sponsors privados. Hacerla a pulmón como hacemos nuestros libros cada uno en sus editoriales." (Matías Massarella- Ediciones Morosophos- FLIA La Plata)[160]

"Son esas paradojas porque en un punto vos decís bueno, pero nos excluyen, no tenemos ningún vínculo con esta ola, la FLIA surge, de alguna manera, por ese no vínculo o esa ausencia estatal en relación a la producción cultural, es por eso que surgió, en un punto, la FLIA y ahora nos llaman para que nosotros seamos quienes les demos contenido a unos periodistas que vienen desde Frankfurt a reportar qué es lo que está pasando en términos de cultura en Argentina. Por eso digo, esas ideas que están como transversalizando a las prácticas y me parece importante hacer lecturas políticas en relación a eso y decir bueno qué hay por detrás." (Marilina Winik- Editorial El Asunto- FLIA CABA)[161]

159 Fragmento extraído de la web de "La Educación Prohibida" http://www.educacionprohibida.com/que-no-es-la-educacion-prohibida/ Último acceso 31-7-14.
160 Entrevista a Matías Massarella de Ediciones Morosophos realizada en el marco de esta investigación en la primera jornada de la 2da F.L.I.A de La Plata el 21 de noviembre de 2009.
161 Entrevista a Marilina Winik de Editorial El Asunto realizada en el marco de esta investigación el 1°de mayo de 2010 en el marco de la 13 FLIA que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA.

> “¿Por qué es Independiente? Porque la FLIA quiere existir por sí sola, sin pedir patrocinio ni asistencia gubernamental ni privada, sino poder gestar un encuentro de la gente, para la gente, hecho por la gente. Sin insignias, sin banderas, sin dogmas. (…) ¿Por qué es Autogestiva? Porque es el único modo de mantener la independencia. La FLIA funciona sin jerarquías, a través de asambleas abiertas de las que puede participar cualquier persona interesada en formar parte de la organización.” (¿Qué es la FLIA? En feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/)[162]

Sin embargo, otros artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft han financiado sus proyectos a partir de subvenciones y becas del Estado. Por ejemplo Compartiendo Capital tuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes, Iconoclasistas tuvo una beca para artistas que le permitió desarrollar parte de su trabajo de Mapeos Colectivos, RedPanal tuvo en su inicio un subsidio del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación productiva dentro del programa de TIC.

> “(…) participamos de estas redes de literatura, de libros, de ferias para vender material y recuperar costos y cuando pinta algún subsidio, una subvención o algo, nos presentamos y si nos sale para adelante. De hecho, los talleres de mapeo colectivo que hicimos en todo el país, que fueron hace dos años, fueron a través de una beca de artistas. (…) Nosotros en ese sentido no somos puristas, sí tenemos una autonomía ideológica y subjetiva; pero después también tenemos nuestras estrategias: decimos bueno acá podemos ocupar espacios, acá no, de acá se pueden derivar recursos, de acá no.” (Julia Risler, Iconoclasistas)[163]

Por su parte, organizaciones clave en la lucha por la Cultura libre, como es el caso de la Fundación Vía Libre, se constituyen como organizaciones no gubernamentales que trabajan en vinculación con el Poder Legislativo y dependencias del Estado para la capacitación, el debate y la búsqueda de la transformación de leyes que se vinculan al Software y la Cultura libre.[164] Es decir, se reconocen en redes con los poderes del Estado y consideran que es interviniendo en el debate de las políticas públicas que se va a lograr instalar el tema de la libre circulación de los bienes comunes. Pero, en relación a ciertas políticas, también muestran preocupación por un Estado que “intenta controlarlo todo”, por ejemplo en el caso de los nuevos DNIs o los datos biométricos solicitados en los aeropuertos.[165]

162 Definición extraída de la página web de las FLIAs http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/ Último acceso 31-7-14.
163 Entrevista a Julia Risler de Iconoclasistas realizada en el marco de esta investigación el 1°de mayo de 2010 durante la 13° F.L.I.A que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA.
164 En http://www.vialibre.org.ar/nuestra-vision/ Último acceso 31-7-14.
165 Estas críticas las expresan, por ejemplo, en una editorial publicada en el diario La Nación el 10 de julio de 2014 que los integrantes de la Fundación Vía libre reproducen en su página web aclarando que el diario “expone nuestra preocupación y la de organizaciones colegas sobre los avances que supone esta anunciada implementación en

Tal vez en este péndulo se puedan analizar las distintas miradas acerca del Estado que aparecen en el movimiento de la Cultura libre y que, claramente, son heterogéneas. Por eso conviven dentro de este movimiento ideologías que pueden sonar contradictorias y que van desde el rechazo del Estado y la búsqueda de una autonomía -entendida como independencia tanto del Mercado como del Estado- desde la que no se concibe la posibilidad de derivar recursos y, en cierto sentido, parecería que pretenden la construcción de un modo de organización *comunitarista*;[166] hasta la aceptación de las políticas estatales de contribución a la producción artística e incluso el impulso de políticas públicas -como se hace desde ciertas agrupaciones que defienden el Software libre y que se han vinculado al gobierno de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner para el desarrollo de softwares para ámbitos educativos, de la administración pública y del sector industrial.

Esta tensión respecto al rol del Estado se visualiza, entonces, en el debate de políticas públicas como el Proyecto Conectar Igualdad -que involucra al movimiento desde la incorporación de las tecnologías y el Software libre-[167] o en el debate respecto a la necesidad de generar legislaciones en torno a temas como la neutralidad de la red.

6.3. ¿Neutralidad? de la red

Como el término “libre”, “neutralidad” ha sido usado muchas veces para definir prácticas no regulatorias que favorecen la constitución de monopolios como si de un orden natural se tratara. La idea de neutralidad en el campo de la comunicación ha traído graves consecuencias a la práctica del periodismo, estableciendo una idea de asepsia y a-política

---

relación al derecho a la intimidad y la protección de datos de los ciudadanos”. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/1708516-la-peligrosa-pulsion-por-controlarlo-todo Último acceso: 4-8-14.

166 En algunas vertientes de este movimiento aparece una idea de generar modos de organización más *cercanos* que el Estado, una idea de comunidad vinculada a los sentidos que Williams rastrea en su libro Palabras clave; entendido en tanto organización cercana, “un intento de distinguir el conjunto de las relaciones directas” por oposición a las relaciones más indirectas con el Estado o la sociedad pensada desde un lugar abstracto. Así, comunidad tiene un sentido de proximidad, de cercanía que no tienen otros modos de designación de las relaciones sociales. También, según establece Williams, la categoría comunidad se asocia, algunas veces, a experiencias alternativas de vida grupal (las comunas, por ejemplo). Williams, Raymond (2003); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad;* Nueva Visión; Buenos Aires. Pág. 76.

Aquí también es importante señalar que hacia finales del siglo XX surgió una teoría filosófica-política en oposición al individualismo presente en las posturas liberales. Esta teoría se conoce con el nombre de comunitarismo y tiene en autores como Michael Walzer y Charles Taylor a sus principales referentes. A grandes rasgos, los comunitaristas rechazan la idea de normas universales y se refieren a normas particulares compartidas por comunidades específicas. Desde esta mirada, el Estado se entiende como coercitivo que lo abarca todo y, de esta manera, impide el desarrollo de las comunidades. El Estado, entonces, no debe entenderse como expresión de la sociedad, sino como perteneciente a la sociedad. No sostenemos en esta tesis que esta sea la postura de algunos grupos que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre; pero en esta mirada acerca del Estado aparecen algunos ecos de esta posición. Para profundizar en esta corriente, véanse textos como los de Concepción Naval y Alejo José G. Sisón “Las propuestas comunitaristas en América y en Europa” en Arbor CLXV, 652 (Abril 2000), 589-611 pp. Disponible en: http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20928/1/13.pdf ; Edgardo Pérez y Beatriz Carrancio; “La Fundamentación de la eticidad democrática en el pensamiento de Albrecht Wellmer: Una perspectiva desde Latinoamérica” en A parte Rei. Revista de filosofía, marzo de 2007. Disponible en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/edgardo50.pdf

167 No nos referiremos específicamente al Programa Conectar Igualdad ya que un análisis de este tipo no se vincula a los objetivos de esta tesis. Pero nos parece importante señalar que muchas agrupaciones que militan por el Software libre se han sumado a las iniciativas de las políticas públicas y en este marco se ha desarrollado un sistema operativo libre para incorporar a las netbooks de Conectar Igualdad: el Huayra Linux.

que son, en términos de Martín Barbero, mitos para enmascarar las relaciones de Mercado.[168] Por lo tanto, a quienes venimos de la comunicación la palabra neutralidad se nos presenta como sospechosa, incluso más cuando vemos que a favor de esta neutralidad se ubican empresas de la talla de Google Inc. -que ha construido su imperio proveyendo aplicaciones y contenidos, aunque estos contenidos no siempre son propios. Sin embargo, del otro lado, entre aquellos que abogan por una red "no neutral" se encuentran los proveedores de los servicios de conexión a Internet (empresas de telefonía, empresas de cable). Entonces, el debate parece convertirse en una disputa de intereses comerciales y empresarios y, en cierta forma, lo es; pero mientras tanto los usuarios,[169] los que desarrollan proyectos en blogs o páginas webs, los que tienen pequeños emprendimientos en Internet, los que sencillamente tienen perfiles en Facebook o Twitter, usan correos electrónicos... todos aquellos que integramos Internet estamos involucrados en un debate que podría llegar a restringir nuestros modos de uso y apropiación de la Red y que podría convertir prácticas como el compartir en mucho más complejas.

> "En realidad, hay dos vertientes, una genérica y otra específica. La específica es la que tiene que ver sólo con los canales de circulación de información, cuando en el mundo de las redes y de la informática se habla de neutralidad, en general se habla de neutralidad de las redes. Y otra es la neutralidad en un sentido más genérico que es como hablamos de neutralidad de manera coloquial, como hablamos de neutralidad en lo político, como cuando hablamos de objetividad en lo comunicacional donde uno claramente son esas discusiones ya viejas... otra vez vamos a discutir se la objetividad existe o no, existe la mentira, sí; pero eso no significa que exista la verdad, que exista lo neutro, que exista la objetividad y uno pueda decir "yo soy, estoy fuera del mundo y opino desde un limbo incoloro"... eso es una zoncera mundial. El otro, el que es más específico, el de la neutralidad de las redes, es más difícil de resolver (…) Los partidarios de la neutralidad dicen Internet debe ser neutra en cuanto a la distribución, no confundir lo político con la red, debe ser neutra desde el punto de vista de la red. Entonces, las distribuidoras no deben ni fijarse lo que distribuyen, deben tener una venda en los ojos y distribuir por igual si es algo chiquitito o si es algo pesado de YouTube."[170]

168 Véase Martín Barbero, Jesús (1988) *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili, México. "De la transparencia de los discursos a la opacidad del mensaje" y "Prensa la forma-mito del discurso de la información".

169 No pensamos a los usuarios desde un lugar de "pasividad"; entendemos que aquel sujeto que *hace usos* de *algo* -una tecnología, por ejemplo- está aportando sentidos, lógicas, miradas y está transformando en esa acción de *usar.*

170 Entrevista a Daniel Videla, titular de Tecnología y Comunicación de la carrera de Artes Audiovisuales, realizada para esta investigación el 26-9-2014.

Lo que la neutralidad de la red plantea es que no se puede privilegiar la circulación de ciertos paquetes de datos por sobre otros; de esta manera se busca evitar alianzas entre proveedores de servicios de conexión a Internet y productores de contenidos que podrían bloquear, demorar o entorpecer la circulación de otros productos.[171] La Fundación Vía Libre, una de las organizaciones clave en el movimiento del Software libre, se refiere de esta manera al debate sobre la neutralidad de la red:

> "¿Pero qué es la "neutralidad de red"? En términos muy difusos, parece haber un precario consenso sobre ello: neutralidad de red es evitar la introducción de distorsiones artificiales en el tránsito de información por la Internet, de modo que los usuarios tengan garantía razonable de libertad de elección, con lo que esto implica en términos de las garantías fundamentales a la libertad de expresión y al derecho a buscar, recibir y difundir información, consagrados en los instrumentos internacionales de derechos humanos y, en nuestro marco y con respecto de la Internet, en la ley 26.032. Ahora bien, en cuanto pretendemos hallar definiciones precisas más allá de ese consenso precario, la cuestión se complica. No hay acuerdo sobre la necesidad de imponer esta neutralidad por la vía regulatoria, la racionalidad económica de hacerlo o dejarlo librado a las "fuerzas del mercado", las cuestiones de equidad, o acerca de si ciertas prácticas conspiran o no contra la neutralidad, por citar solo algunas de las cuestiones no resueltas"[172]

Hay un consenso precario acerca de la neutralidad, precario y tan políticamente correcto que sería impensable oponerse a él: evitar la censura en la circulación de la información por Internet. Pero, más allá de este primer y aceptado postulado, el resto de lo que la neutralidad implica se torna difuso y vinculado a intereses de los distintos grupos que intervienen. En este sentido, sostiene Enrique Chaparro, presidente de la Fundación Vía Libre:

> "La parte más sonora de la disputa por la neutralidad es una pelea de Goliat contra Goliat: los grandes proveedores de contenido, como Netflix, contra los grandes prestadores de tránsito (algunos "verticalizados", que brindan también acceso, como Comcast). Y la esencia de la pelea es quién pone la plata para pagar la infraestructura necesaria para que el gigantesco flujo de tráfico que generan los primeros llegue a sus clientes/usuarios. Es importante no quedar enganchados como peones en esa pelea. Los ciudadanos del montón tenemos sin duda algunas cosas que ganar

171 Un caso que generó alarmas fue el de Netflix (proveedora de contenidos) estableciendo un acuerdo con Comcast (proveedora de servicio de banda ancha) en Estados Unidos. Para profundizar en este tema se puede leer https://www.derechosdigitales.org/6995/neutralidad-de-la-red-un-problema-entre-privados/ Último acceso 15-11-14.

172 En la web de Fundación Vía Libre http://www.vialibre.org.ar/2014/07/22/neutralidad-de-la-red-indefiniciones-e-imprecisiones-a-la-orden-del-dia/ Último acceso 1-8-2014.

habiendo neutralidad de red, aun en esta forma relativa de no introducir más distorsiones sobre las ya existentes; pero en esta disputa también hay un riesgo de ir a pérdida. A los grandes intereses en disputa no les importa el derecho fundamental a buscar, recibir y diseminar información, que se ejerce, entre otros medios, a través de las redes P2P; aún más, ese acceso es para ellos una piedra en el zapato cuando obstaculiza sus intereses comerciales."[173]

Parte del debate se centra en la necesidad o no de regulación de Internet por parte de los Estados, es decir, si los Estados deberían regular la neutralidad de la red. Recientemente Chile y Brasil, en el contexto latinoamericano, han dictado leyes en este sentido con características distintas. La legislación dictada en Chile ha sido criticada desde algunos sectores del movimiento de la Cultura libre por considerar que si bien asegura la neutralidad, deja abierta la posibilidad de restricción de contenidos con "causas justificadas" o ante "actos ilegales" (sostiene en su art. 24Ha que "No podrán arbitrariamente bloquear, interferir, discriminar, entorpecer ni restringir...")[174] Esta inexactitud de la ley jugaría como un arma de doble filo, dependiendo de cómo se interprete lo arbitrario y lo ilegal.[175] Por su parte la legislación brasileña establece un marco civil de regulación de Internet dentro del cual se garantiza la neutralidad, la privacidad y confidencialidad de los datos de los usuarios, este último punto es muy requerido por las organizaciones que militan en la Cultura libre. Stallman mismo siempre ha mostrado preocupación por el uso que hacen de los datos de usuarios empresas como Facebook. En este sentido, el marco regulatorio brasileño establece que las empresas más grandes de Internet que manejan nuestros datos personales e información confidencial (Google, Facebook, Apple, Twitter, Microsoft) podrán ser sometidos a Cortes de Justicia de Brasil al tratarse de casos relacionados a brasileños y su información, incluso si sus servidores no están en el territorio nacional brasileño. Esto también busca evitar la censura de proveedores o espacios de Internet como Facebook que daban de baja contenidos arbitrariamente por considerarlos en contra de la moral o porque ciertos grupos de presión se lo solicitaban; ahora en esos casos deberá intervenir la justicia. Así lo explica Pedro Ekman, uno de los impulsores del proyecto de ley en Brasil

"Entonces lo que la ley hace es decir que los proveedores de contenidos no son responsables por contenidos de terceros. Eso es un detalle muy importante, porque ahí, si Facebook saca las fotos de las protestas o un

173 En la web de Fundación Vía Libre http://www.vialibre.org.ar/2014/07/22/neutralidad-de-la-red-indefiniciones-e-imprecisiones-a-la-orden-del-dia/ Último acceso 1-8-2014.
174 Texto completo de la Ley disponible en http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1016570&r=1 Último acceso 8-8-14.
175 Véase el planteo de Derechos Digitales, una ONG chilena que trabaja temas como el acceso abierto y las tecnologías, en un artículo publicado por Juan Carlos Lara, director de Contenidos de la ONG en https://www.derechosdigitales.org/1855/las-dudas-de-la-ley-sobre-neutralidad-en-la-red/
Último acceso 1-8-14.

buscador va a sacar un blog de su estructura, tendrá que explicar por qué lo está haciendo, porque si no es responsable por los contenidos no hay amenaza para ellos sobre estos contenidos. Solamente lo puede sacar con una orden judicial. Que se discuta en la Justicia por qué lo sacaban en forma automática. El único contenido que permitimos sacar sin orden judicial es el contenido de desnudez y sexo sin autorización de la propia persona. Tiene que ser la propia persona o su responsable legal en caso de un niño, el que comunique a un proveedor que saque todas las imágenes o videos de contenido propio. Entonces, por ejemplo, una entidad religiosa no lo puede hacer diciendo que está contra su moral. Sólo la persona."[176]

Estos aspectos son puntos centrales en lo que a legislaciones en torno a Internet se refiere, ya que aseguran algo por lo que desde el Software libre se ha militado constantemente que es la soberanía digital y la privacidad de la información.

En este sentido, la Fundación Vía libre sostiene que en la legislación en Argentina ya existen regulaciones en relación a la privacidad de los datos y sobre el derecho a buscar, recibir y difundir información, por lo que no sería necesario el armado de un marco más amplio como fue necesario en Brasil. En este sentido, en una nota publicada en el portal La Voz, Chaparro explica:

"Algunas voces se han preguntado si nuestro país no debería tener su equivalente del Marco Civil. La idea parece atractiva: disponer de una especie de 'constitución de Internet'. Pero ¿es necesaria? Creemos que no: una buena parte del camino ya ha sido recorrido. Tenemos la ley 26.032, bellísima en su simplicidad, que garantiza la libertad de expresión y el derecho a buscar, recibir y difundir información. Tenemos garantías contra la recolección arbitraria de datos de tráfico (el fallo Halabi, de la Corte Suprema de Justicia de la Nación) y mecanismos de protección de datos personales (ley 25.326) que serían más eficaces de no mediar la incuria del órgano administrativo encargado de aplicarla. Nos faltan normas expresas sobre neutralidad de red y responsabilidad de intermediarios, poner a tono con los tiempos la vetusta y restrictiva ley de propiedad intelectual 11.723 y actualizar a la realidad tecnológica la ley de protección de datos. No desandemos el camino. Más bien, exijamos el cumplimiento de aquello que ya hemos conseguido y presionemos como ciudadanos para avanzar sobre lo que falta."[177]

176 Pedro Ekman, coordinador de Intervozes de Brasil, una de las organizaciones que impulsó la sanción de la Ley de Marco Civil de Internet, en una entrevista realizada por Sonia Santoro para Página 12. Publicada el 16-6-14. Disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-248674-2014-06-16.html

177 Nota de Enrique Chaparro publicada en La Voz el 26-5-14. Disponible en En http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/buena-parte-del-camino-ya-se-hizo Último acceso 1-8-14.

La necesidad de legislar sobre Internet ha generado cuestionamientos ya que, desde nuestro punto de vista erróneamente, a veces se considera que aquello que se presenta como "libre" no puede ser regulado, que Internet ha crecido y se ha desarrollado sin la necesidad de intervención de los Estados. Contrariamente a lo que expresa esta postura -cercana a la matriz del liberalismo económico- consideramos que los Estados deben intervenir, regular y establecer pautas para evitar las grandes concentraciones, para evitar que empresas privadas accedan a nuestros datos y a nuestra intimidad. Así como La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina ha establecido una lucha contra los monopolios y ha señalado que la comunicación es un derecho humano, es importante que el Estado se ocupe de asegurar que el acceso a los bienes comunes que circulan por Internet es también un derecho humano.[178]

La neutralidad de la red expresa algo con lo que todos podemos acordar; pero debemos comprender que no existe la neutralidad *en* la red; que la arquitectura de Internet ya establece lógicas y condiciones. Tal vez hablar de neutralidad sea lo que vuelve ambiguo el debate, ningún espacio podrá ser neutral, lo que no significa que no pueda existir "libre" de las ataduras de los monopolios, ya sea de los que manejan los contenidos en la red, como de los que brindan los servicios de conexión. Hacia allí debe apuntar el marco regulatorio, la intervención de legislaciones: evitar la constitución de monopolios en un ámbito que antes solía ser distribuido, con múltiples centros como sostiene David Ugarte cuando compara la lógica de la blogosfera con la centralización de sitios como Google:

> "(…) el cambio en la estructura de la información que supondrá Internet abrirá la puerta a una nueva distribución del poder. Con Internet conectando millones de pequeños ordenadores jerárquicamente iguales nace la era de las redes distribuidas, que abre la posibilidad de pasar de un mundo de poder descentralizado a otro de poder distribuido. El mundo que estamos construyendo (...) De forma general podríamos decir que existen dos modelos generadores de lógica de la abundancia, el que se produce por la extensión de una red distribuida y el que se genera a partir de una red centralizada donde el centro (el mumi) es muy volátil. Si la blogsfera es un ejemplo del primero, del.icio.us, Google y muchos de sus productos lo serían del segundo"[179]

La arquitectura de Internet implica distribución, apertura y construcción colaborativa. Esas características estaban en el origen de Internet; pero ya se han creado nodos que pretenden centralizar, monopolios en Internet. No sólo monopolizan Internet quienes regulan los flujos de

---

178 Mientras se termina de escribir esta tesis en el Congreso se discute el proyecto de Ley de Comunicaciones para una Argentina Digital que, entre sus puntos, plantea el tema de la neutralidad de las redes.
179 Ugarte, David (2012); *El poder de las redes*; Ediciones Aurelia Rivera; Buenos Aires (segunda edición argentina). Págs. 40 y 55.

conexión -las telefónicas, los prestadores de servicios de cable-, sino también aquellos que regulan las búsquedas, que marcan los caminos a seguir, que posicionan páginas y contenidos. Mientras que las telefónicas y los prestadores de los servicios de Internet se oponen a la neutralidad, los sitios como Google[180] y Amazon defienden la neutralidad de la red porque temen que los proveedores privilegien a otros portales y que su negocio se termine. Y el pequeño productor/usuario queda atrapado entre esta disputa de dos Goliats, como señalan desde la Fundación Vía libre, atrapado en disputas mercantiles, de libre comercio y no de libre expresión o de entender a Internet como derecho humano. Una buena regulación sobre Internet debe considerar esas aristas para que la neutralidad no se convierta en el Free Flow del siglo XXI. Así lo expresa Ariel Vercelli, líder de Creative Commons Argentina:

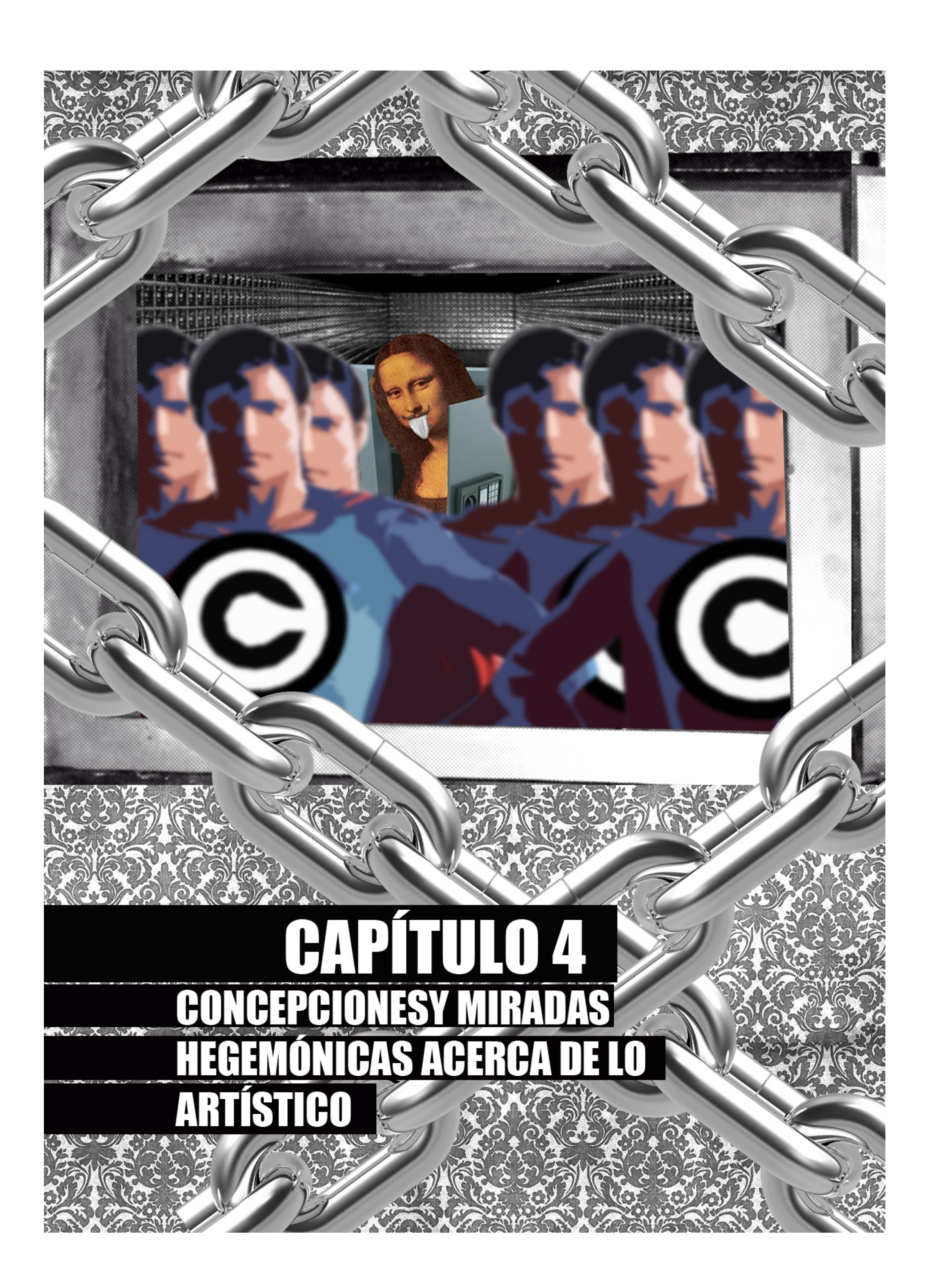
> "La conmutación de paquetes, los protocolos abiertos y el argumento "*E2E"*, muestran cómo el diseño arquitectónico original de Internet -lejos de ser neutral-, permitió que la red sea un emergente distribuido y de producción colaborativa entre pares. Por supuesto, es sano, prudente y necesario controlar a las empresas de telecomunicaciones. Sin embargo, los mayores peligros que enfrenta hoy la red de redes están dados por atrofias capilares y nodos (nódulos) gigantes con posibles metástasis como, por ejemplo, la falta de control sobre algunas corporaciones comerciales transnacionales."[181]

El debate por la neutralidad es complejo y, como ocurría con el concepto "libre", hay que contextualizar el término y pensarlo políticamente. Los grupos que defienden la Cultura libre no entienden a Internet como un espacio aséptico, "libre" de luchas, "libre" de relaciones de poder; por el contrario piensan en lo político de la disputa por un código libre en el que libertad no se equipare a la reproducción de la arquitectura del "libre" comercio, sino a la construcción de un espacio para la creación colaborativa y la defensa de los bienes comunes.

---

180 La postura de Google en relación a la neutralidad de la red ha sido cambiante. Si bien está en contra de lo que los proveedores de conexión llaman "vía rápida" -en relación a las carreteras que se trazan al lado de las autopistas y que posibilitan el tránsito paralelo sin cruces con otras sendas- porque puede perjudicar el tráfico de sus datos con ciertos proveedores, se ha mostrado abierto a la posibilidad de realizar alianzas, por ejemplo "en el 2010 la FCC (el organismo estadounidense encargado de las comunicaciones) estableció nuevas reglas para las operadoras que prohibían el bloqueo y la discriminación de tráfico. Verizon, una de las "telecos" mas grandes del país, inició un proceso legal para evitarlo, y contó con el apoyo de Google; meses antes, **ambas compañías se aliaron para pedir que las reglas de la neutralidad de la red no se aplicasen al tráfico móvil**, es decir, conexiones 3G, 4G y Wifi. Google defiende estas reglas en esta página aún disponible." texto extraído del portal Omicrono http://www.omicrono.com/2014/09/realmente-google-esta-a-favor-de-la-neutralidad-de-la-red/ Último acceso 15-11-14. La página de Google a la que se refiere se puede consultar en http://googlepublicpolicy.blogspot.com.es/search/label/Net%20Neutrality Último acceso 15-11-14.

181 Vercelli, Ariel (2012) "Internet no fue, no es, ni jamás podrá ser una red neutral" columna de opinión publicada en la sección de tecnología de Télam. Disponible en: http://www.telam.com.ar/notas/201204/13607-internet-no-fue-no-es-ni-jamas-podra-ser-una-red-neutral.html Último acceso 4-8-14.



CAPÍTULO 4

CONCEPCIONESY MIRADAS HEGEMÓNICAS ACERCA DE LO ARTÍSTICO

Capítulo 4: Concepciones y miradas hegemónicas acerca de lo artístico

Sumario

Este capítulo retoma las miradas institucionalizadas acerca de la producción artística problematizando lo que consideramos son los tres pilares de la legitimación y circulación de lo cultural-artístico en la actualidad: la Industria Cultural, la Institución arte y las Gestoras Colectivas de los Derechos de Autor. Cada uno de estos pilares se entrelaza y se combina con el otro legitimando los modos de entender la producción, circulación y distribución de lo artístico. Si bien podríamos pensar que la Institución arte y las Industrias Culturales operan como esferas separadas, esto sería reinstaurar la diferencia entre lo culto y lo popular. En este capítulo se pretende trabajar sobre estas categorías problematizando la imposibilidad de seguir separándolas y la necesidad de entenderlas como instituciones propias del modo de organización capitalista. Este recorrido pretende dar cuenta de a qué miradas y concepciones se opone el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft; pero también qué de estas concepciones permanecerá en un movimiento que se presenta como emergente; pero que está cargado de aspectos residuales y que aún no ha logrado separarse totalmente de lo dominante.

En un apartado final se incluye una exploración acerca del conocimiento, divulgación y uso de las licencias y el Software libre en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Esta exploración parte del interés de problematizar cómo un espacio de lo académico, que integra además una Universidad Pública, debate, reflexiona, en torno a la producción y circulación de lo artístico, la relación del arte con las tecnologías y, en este punto, la problematización acerca de los modos de gestionar lo cultural-artístico que propone la *actitud* Copyleft.

1. Las Industrias Culturales. Definiciones y anclajes

Tal como se explicó en el Capítulo 1, entendemos la cultura como algo siempre vinculado a las condiciones materiales de existencia, como un proceso dinámico, como una arena de lucha y de disputa; es así que surge la pregunta acerca del lugar que ocupa lo que ha sido definido como Industria Cultural, cómo debe ser leída o pensada en estos contextos.

Este concepto, acuñado por Adorno y Horkheimer, remite a una idea de la cultura entendida en tanto es producida desde lógicas industriales. El concepto tuvo, en sus orígenes, una carga *negativa*, ya que la Industria Cultural era vista como la clausura del arte. La razón instrumental, que había vaciado a la razón iluminista de todo contenido y la había transformado en mera cáscara e instrumento, oficiaba en el arte una pérdida de su sentido crítico y político y lo transformaba en una maquinaria más del sistema totalitario de opresión.

> "La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las co-

pias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo"[182]

La Industria Cultural era pensada, entonces, no sólo como una acción negativa en cuanto al arte, sino también hacia el público: un hombre transformado en masa, automatizado, un hombre fungible; preso también de ese sistema de opresión. En el mundo del trabajo oprimido por sus patrones y por las condiciones repetitivas (El Chaplin de "Tiempos Modernos"), en su momento de ocio oprimido por una Industria Cultural pensada para la unificación y el conformismo.

La mirada de la Escuela de Frankfurt, señalada como apocalíptica, es entendible, leíble e interpretable en el contexto en el que fue pensada: la Europa que los expulsaba, por marxistas y judíos, atravesada por el totalitarismo y el racismo nazi; y la tierra que les da refugio, Estados Unidos, convirtiéndose en una sociedad de consumo exacerbada. Dos formas de totalitarismo: la de los gobiernos y la del Mercado.

Pero esta lectura frankfurtiana que coloca al sujeto en un lugar de completa alienación frente a las condiciones materiales que lo rodean, que piensa el tiempo del ocio como tiempo de reproducción ha sido, en parte, superada. Actualmente, la categoría de Industria Cultural no viene unida a la carga de opresión que Adorno y Horkheimer le dieron. Esta transición del concepto tiene que ver, entre otras cosas, con las relecturas que se hicieron de Benjamin y con los trabajos de los teóricos de la Escuela de Birmingham. Williams, con su planteo de lo dinámico en la cultura y su situar lo popular no como algo externo a lo hegemónico, sino como parte del mismo proceso de la hegemonía (a partir de sus lecturas de Gramsci) llevó la discusión a otro terreno. No ya el de la simple reproducción y opresión, sino el de lo que Martín Barbero llamará mediaciones,[183] las matrices culturales desde las cuales comprender los rituales y los discursos de los medios, de los productos de la Industria Cultural.

Si bien se comprende el contexto en el que Adorno y Horkheimer escribieron (con melancolía por un pasado perdido y con la sensación de haber sido traicionados[184]); no consideramos que actualmente pueda pensarse a la Industria Cultural -o a las Industrias Culturales-[185] como una degradación de la cultura "culta" en el espectáculo para las masas, simplemente porque, siguiendo a Martín Barbero, se entiende que esas clasificaciones son parte, también, de una concepción burguesa del arte, que establece legitimaciones y circuitos de consumo. Lo popular nos interpela desde lo masivo, estamos hechos de mestizajes, somos bárbaros -en el sentido en que lo plantea Alessandro Baricco[186]- que realizamos constantemente mutaciones. Desde este lugar, no se piensa a la Industria Cultural como aparato de degradación de lo

182 Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas"; Editorial Trotta, Valladolid (3era edición). Pág. 180 y 181.
183 Véase Martín Barbero; Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición)
184 Véase Waldman Mitnik, Gilda (2002); *Melancolía y Utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura;* Publicada en Cuadernos del GEPAH No. 6-DNZ (Die Zeitung, UNAM).
185 Frankfurt hablaba de una Industria Cultural en singular, actualmente pensamos en las distintas Industrias Culturales de acuerdo a las áreas a las que se refieran (música, editoriales, cine, etc)
186 Véase Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición)

“puro”, de lo legítimamente artístico; pero sí parece interesante analizar cómo un modelo de organización económico-social atraviesa cada espacio de la vida, incluso la producción artística, imprimiéndole sus reglas, aún a aquello que se presenta como subalterno.

La pregunta que surge, entonces, es qué de aquellos sentidos aún persisten en esta categoría, en la forma en que es pensada desde los propios grupos que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. En la mirada de los artistas que licencian sus obras con Copyleft hay una oposición a las lógicas del Mercado, a las reglas que ese Mercado fija para la circulación de lo cultural-artístico (por ejemplo la homogeneización de los procesos productivos al establecer límites a la extensión en minutos de las canciones, al generar tópicos de best sellers o narratividades que se uniformizan), también hay un enfrentamiento con los circuitos tradicionales de distribución y con las cláusulas legales que reservan derechos; pero no hay -como sí había en Frankfurt- una crítica del vaciamiento del arte por la tecnificación de la sociedad.

Los artistas que se inscriben en el Copyleft se oponen a pensar la producción artística en tanto envase, en tanto marca, en tanto productos *uniformizados*[187] para el comercio-consumo. En esta mirada hay un eco de los planteos frankfurtianos con la importante diferencia en los modos en que se comprende al *receptor*; ya que desde el movimiento de la Cultura libre se propone una ruptura con el concepto de autor que la Modernidad instauró, la idea del genio creador, de la marca individual; si el conocimiento y la producción son entendidos en tanto sociales; entonces todos podemos aportar a ese fondo común. Desde este lugar, no hay alienación posible en los procesos de recepción, ni siquiera en aquellos atravesados por las lógicas de la Industria Cultural y la Institución arte.

Para entender esta postura y no asociarla directamente a una mirada frankfurtiana de la Industria Cultural debemos explicar primero qué otros sentidos ha adquirido esta categoría. En los últimos tiempos este concepto se ha vuelto principalmente descriptivo -en el sentido de que ya no tiene la fuerza crítica que tenía en los teóricos de Frankfurt- de los procesos y los modos en que los bienes simbólicos y culturales son producidos y distribuidos. La Industria Cultural es, entonces, un

> “conjunto de actividades relacionadas directamente con la creación, la fabricación, la comercialización y los servicios de productos o bienes culturales en el ámbito de un país o a nivel internacional”.[188]

---

187 Esta crítica a la uniformidad viene de los planteos del Software libre y su disputa con los softwares privativos que tienden a automatizar los procesos; por ejemplo con las plantillas o los auto-predictivos que terminan uniformizando las producciones. “Existe gracias al automatismo la posibilidad de hacer, parece contradictorio, parece un oxímoron; pero es como hacer millones de cuestiones iguales que, en realidad son distintas, pero se concatenan arriba en una uniformidad global que, en apariencia no es tal porque vos ves bueno son todos distintos; pero son todos distinto color, el botoncito de la derecha, la crucecita arriba a la derecha... una es roja, otra es... pero todos tienen la crucecita arriba a la derecha. Entonces hay concatenado, aunque no sea tan evidente, una uniformidad de contenidos y es, justamente, más peligrosa porque es más sutil. Hay mucho poder en pequeños detalles.” entrevista a Daniel Videla titular de la materia Tecnologías y Comunicación de la carrera de Artes Audiovisuales de la FBA-UNLP realizada para esta investigación el 26-9-2014.

188 Getino, Octavio (2003) “Las industrias culturales en el MERCOSUR: apuntes para un proyecto de políticas de Estado” en *Industrias Culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*; Buenos Aires, Ciccus, Págs. 20-22.

Es la industria de los bienes simbólicos, aquella dedicada “a producir y comercializar con criterios industriales bienes y servicios destinados específicamente a satisfacer o promover demandas culturales con fines de reproducción ideológica, económica y social”[189]

Así, Getino sitúa a las Industrias Culturales como aquellas que combinan dos componentes esenciales: lo material y lo inmaterial, lo tangible y lo intangible, lo económico y lo cultural.[190]

Es decir que por Industrias Culturales se entiende a aquellas que “satisfacen demandas que ponen en primer plano la percepción o el uso de valores simbólicos”[191] Este tipo de anclaje le quita la ambigüedad al término cultural, ya que, como señala Daniel Mato:

> “(...) destacar tres consecuencias básicas del uso del adjetivo “cultural” para designar a ciertas industrias y consumos en particular: la primera, que nombrar como “culturales” sólo a ciertas industrias y consumos opaca el carácter cultural de todas las industrias y consumos; la segunda, que esta denominación tiende a crear una ilusión de semejanzas entre muy diversas industrias y consumos, unificando y disimulando diferencias significativas, las cuales son quizás aún mayores en el caso de la idea de “consumo cultural”, en la cual algunos autores no sólo incluyen los consumos de los productos de las “industrias culturales” sino también otros, como por ejemplo la asistencia a teatros, galerías de arte, museos y otros establecimientos semejantes; la tercera, que estas maneras de denominar a estas industrias y consumos tiende a dotarlos de una suerte de status privilegiado, de una cierta “aura”[192]

Mato pone en cuestión el adjetivo cultural alegando que todos los bienes son, de algún modo, culturales; pero a esta crítica se la puede rebatir anclando la definición de Industrias Culturales a aquellas en la que prevalecen los valores simbólicos.

Pero, además de la dimensión de lo simbólico; aparece lo económico “el entrelazamiento cada día más denso entre economía y cultura”[193] al que se refiere Guillermo Sunkel. Las Industrias Culturales producen bienes simbólicos para el comercio-consumo. Es ahí donde radica la principal oposición de los integrantes del movimiento de la Cultura libre a las lógicas de las Industrias Culturales y también a los procesos de concentración y monopolización que las atraviesan y que pone en manos de unos pocos grupos la hegemonía de la circulación cultural.

---

189 Getino, Octavio (2003) “Las industrias culturales en el MERCOSUR: apuntes para un proyecto de políticas de Estado” en *Industrias Culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*; Buenos Aires, Ciccus, Págs. 20-22.

190 Véase Getino, Octavio (2011) “Economía y Políticas para Las Industrias Culturales en El Mercosur” en *Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental ;* Año 12, nº 23. Págs. 137-154.

191 Getino, Octavio (2011) “Economía y Políticas para Las Industrias Culturales en El Mercosur” en *Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental ;* Año 12, nº 23. Pág. 140.

192 Mato, Daniel (2001) “Des-fetichizar la "globalización": basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores” en Mato, Daniel (coord.) *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización-2,* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y UNESCO. Pág. 156.

193 Sunkel, Guillermo (2002) “Una mirada otra. La cultura desde el consumo” en Daniel Mato (cord.): *Estudios y otras prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela; Caracas. Pág. 293

> "No es coincidencia que estas polémicas sean más feroces en las industrias del libro y del software: lo que está en juego no es la disponibilidad de artículos de consumo, de juguetes ni de toallas de marca, sino la libertad de publicación y el acceso a una sana diversidad de ideas. No importa que la concentración de propiedad entre Internet, las editoriales y el comercio minorista de libros haya seguido inmediatamente a lo que ahora debe parecer un nivel irresponsable de protestas por la accesibilidad y la capacitación personal de la llamada Revolución de la Información."[194]

Esta concentración que en software se ve claramente en manos de Microsoft también se evidencia en la industria editorial, discográfica y en las distribuidoras cinematográficas. Y, como plantea Naomi Klein, se trata de la restricción al acceso a la diversidad de ideas. Es en este sentido que los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft intentarán construir otros circuitos de circulación de sus producciones que permitan pasar de un Mercado concentrado a espacios más plurales.

Por su parte, Néstor García Canclini explica que la categoría tradicional de Industrias Culturales ha sido reemplazada en algunos lugares, por ejemplo en la bibliografía producida en las academias estadounidenses, por la de Industrias del entretenimiento o, incluso, por el de Industrias de la información. Según Canclini, esto se debe a que estas categorías permiten incluir "conjuntamente radio, televisión, discos, diversiones en vivo y actividades escénicas"[195] y la categoría de Industrias de la Información abarca "libros, revistas y periódicos, con lo cual evitan la discusión sobre qué películas consideran culturales y cuáles de diversión, porque todas las películas entran en el paquete de industrias del entretenimiento."[196] Estas definiciones nos llevan a preguntarnos por las ideas de entretenimiento, diversión y de cultura que subyacen en estas maneras de entender la producción de los bienes simbólicos. Sin duda, no parece haber un concepto amplio de lo cultural, sino una idea restringida que asocia cultura a la noción de *Bellas artes* (por eso tienen que salvar el problema de distinguir cuáles películas son "culturales" y cuáles no) y la separa del entretenimiento. Nuevamente los compartimientos que dividen las producciones en culto, popular y masivo y colocan al entretenimiento como lo popular *fagocitado* por lo masivo.[197] Ideas que desconocen que esa Industria Cultural:

---

194 Klein; Naomi (2001) *No logo. El poder de las marcas;* Paidós; Barcelona. Pág. 188.

195 García Canclini Néstor, Piedras Feria, Ernesto; (2005); *Las Industrias Culturales y el Desarrollo de México;* "III. Diálogo Néstor García Canclini-Ernesto Piedras"*;* Siglo XXI Editores; México. Pág. 94.

196 García Canclini Néstor, Piedras Feria, Ernesto /(2005); *Las Industrias Culturales y el Desarrollo de México;* "III. Diálogo Néstor García Canclini-Ernesto Piedras" Siglo XXI Editores; México. Págs. 94 y 95.

197 "Seguir pensando lo masivo como algo puramente *exterior*—que lo único que hace es parasitar, fagocitar, vampirizar— lo popular, sólo puede hacerse hoy desde una de dos posiciones. O desde la de los folkloristas, cuya misión es la de preservar lo auténtico, cuyo paradigma sigue siendo rural y para los que todo cambio es desagregación, esto es, deformación de una forma fijada en su pureza original. O desde una concepción de la dominación social que no puede pensar lo que producen las clases populares más que en términos de reacción a lo que induce la clase dominante." Martín Barbero; Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición) pág. 247.
Pensar además en la oposición culto - popular es pensar "lo popular como in-culto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la

> “(...) se inscribe en y transforma la experiencia popular. Y a esa experiencia —que es memoria y práctica— remite también el mecanismo con el que las clases populares hacen frente inconsciente y eficazmente a lo masivo: la *mirada oblicua* con que leen "sacándole placer a la lectura sin que ella implique perder la identidad", como lo demuestra el hecho de que comprando diariamente la prensa conservadora voten por el laborismo y viceversa” [198]

Es interesante resaltar aquí que otra de las denominaciones para este tipo de producciones -que la UNESCO apoya- es la de "Industrias protegidas por el derecho de autor”. Esta definición es significativa ya que establece una correlación entre las legislaciones vigentes de autoría, el Mercado y las formas simbólicas. Coloca a las producciones culturales como bienes intelectuales fijados en soportes (que son los que las leyes de derecho de autor protegen) y, al mismo tiempo, acepta la monopolización de esos bienes intelectuales colocándolos en manos de Industrias que estarían protegidas por estas leyes. En estos términos también se piensa a las Industrias Culturales como creativas, se las enuncia como “Industrias culturales y creativas” colocando a la creación, entendida como individual y como motor de la innovación, en el centro de la producción de los bienes simbólicos. Así lo explica la UNESCO:

> “En los años 90, emerge el concepto de economía creativa que entiende la creatividad –en un sentido amplio– como el motor de la innovación, el cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios. Ello da lugar, primero en Australia y más tarde en el Reino Unido, al concepto de industrias creativas, entendidas como aquellas que “tienen su origen en la creatividad individual, la destreza y el talento y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual”. En esos años, surgen también otros conceptos próximos, aunque diferentes, como las industrias de contenido o las industrias protegidas por el derecho de autor.” [199]

El problema que trae aparejada esta idea de creatividad, más allá de pensarla como una acción individual, es que la considera el motor de la innovación justificando, de esta manera, el cobro de regalías y la privatización de lo cultural en manos de monopolios que detentan los derechos de reproducción y copia de los bienes simbólicos. La idea de creatividad, de ser creativo, se ha arraigado en las últimas décadas marcadas por el modelo neoliberal, exportándose del campo de lo artístico al campo empresarial y borrando aún más la línea que “supuestamente” separaba a ambos mundos. En este sentido, Graw señala:

---

negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta.” Martín Barbero; Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición) pág. 16.

198 Martín Barbero; Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición) Pág. 88.

199 Documento de la UNESCO (2010); *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.* Pág. 17.

> “Los tiempos en los cuales la producción artística ofrecía una contra imagen del mundo del trabajo parecen haber terminado para siempre. Hoy en día, cualquier empleado del sector de los servicios tiene la obligación impuesta de demostrar iniciativa y creatividad.”[200]

La Industria Cultural que, aunque alejada del concepto de lo único e irrepetible que *definiría* a la obra de arte -ya que la industria se caracteriza por la serialización- contribuirá a sentar las bases del mundo del arte. Si bien es discutida desde una mirada de *Bellas artes*, la Industria Cultural se constituye en una pata más del circuito contemporáneo de producción y circulación artística; contribuyendo a establecer miradas acerca de la autoría y la obra y, especialmente, permitiendo la interrelación del arte, los medios y el Mercado.
Canclini, por su parte, considera que las llamadas Industrias Culturales

> “(…) son también resultados de procesos de otro carácter, que no tienen que ver con el derecho de autor, estrictamente, o no siempre, por ejemplo procesos de innovación tecnológica, de reproducción serializada de los bienes culturales que hace posible precisamente la nueva tecnología, y procesos de alfabetización y aumento de las franjas de consumidores de bienes culturales. Para que se expandan las industrias culturales tiene que haber una educación generalizada, por lo menos primaria y secundaria, tiene que haber una masificación, a través de décadas, de bienes artísticos y mediáticos que antes eran de minorías.”[201]

Canclini complejiza la noción de Industrias Culturales y las separa de una asociación lineal con el derecho de autor. Vuelve a aparecer en esta definición el cruce entre lo económico y lo cultural, entendido también desde los procesos tecnológicos y de alfabetización. Por lo tanto, los productos de las Industrias Culturales no son innovaciones aisladas de individuos *creativos*, sino que forman parte del proceso de transformación capitalista que convirtió aquello que circulaba sin restricciones ni cánones en un bien de intercambio, con valor económico.

1.2. De formas simbólicas a bienes simbólicos
El denso entrelazamiento de la economía y la cultura

Antes de pasar a explicar cómo el arte devino mercancía -en esta estrecha relación entre lo económico y lo cultural a la que refiere Sunkel-, es necesario hacer una aclaración sobre una categoría que se enuncia repetidamente en esta tesis y que resulta difícil de asir: bienes culturales o bienes simbólicos. Creo que el referir a ellos como “bienes” ya los coloca en ese entrelazamiento entre lo económico y lo cultural y, sin dudas, se los enuncia como productos de

200 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 157.
201 García Canclini Néstor, Piedras Feria, Ernesto; (2005); *Las Industrias Culturales y el Desarrollo de México;* “III. Diálogo Néstor García Canclini-Ernesto Piedras”*;* Siglo XXI Editores; México. Pág. 95.

esa Industria de la Cultura. La palabra bienes le da un anclaje material a aquello que, de otro modo, sólo estaría en el campo de lo simbólico; referirse a bienes culturales es, de alguna manera, dar cuenta de esa imbricación entre lo simbólico y lo material en la producción de cultura. Claro está que así retomada la definición sería demasiado amplia, ya que cualquier objeto o producto puede pensarse como simbólico, en los términos en que -como se señaló antes- lo explica Mato.

Algunos autores que trabajan desde la perspectiva de la Cultura libre -ya sea que investigan sobre los aspectos legales de la distribución o que se constituyen en referentes del movimiento-[202] usan el concepto de bienes intelectuales o bienes intangibles para diferenciarlos de aquellos que pueden llegar a ser escasos, especialmente para señalar que las pautas de distribución no pueden estar establecidas de la misma manera que para los bienes escasos. Por su parte, Ariel Vercelli define a los bienes intelectuales como aquellos que:

> "(...) se encuentran incorporados y distribuidos [o tienen la posibilidad de incorporarse o distribuirse ilimitadamente] entre todos los integrantes de una comunidad. Los bienes de calidad intelectual son abstractos, dinámicos y tienen la capacidad de traducirse constantemente hacia nuevos formatos y soportes."[203]

Desde esta definición, los bienes intelectuales abarcan un espectro muy amplio que va desde las tradiciones y saberes a las obras de arte e invenciones. Estos bienes intelectuales son intangibles y, por esto, según sostiene Busaniche no se agotan al compartirlos. Estos tipos de bienes son los que John B. Thompson definiría como formas simbólicas, todos aquellos productos propios de la vida social y cultural. Pero qué pasa cuando estas formas simbólicas se materializan en soportes y formatos; es allí cuando se transforman en bienes para el consumo, en bienes simbólicos:

> "En virtud de la valoración económica, las formas simbólicas se constituyen en bienes para el consumo (commodities). Se convierten en objetos que pueden adquirirse y venderse en un mercado por un precio. Me referiré a las formas simbólicas de productos para el consumo como «bienes simbólicos»"[204]

La idea de commodity, es decir, de mercancía, refiere a bienes que tienen un valor de cambio. Es con el surgimiento de los primeros grupos de imprentas en los siglos XV y XVI cuando las formas simbólicas comienzan a adquirir valor de mercancía en el marco del naciente sistema capitalista. Así las formas culturales serán una pieza más del engranaje del Mercado.

---

202 En referencia a autores como Ariel Vercelli o Beatriz Busaniche sobre cuyas ideas se ha trabajado en capítulos anteriores.

203 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 38.

204 Thompson, John B (1998); *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona. Pág. 48.

2. El arte, la autonomía y el valor de cambio

Miradas desde la Institución arte

Es en la Modernidad -pensada como proceso histórico-político occidental- cuando el hombre, entendido como individuo por varias corrientes teóricas,[205] comienza a ser la medida de todas las cosas; en ese contexto la obra de arte también se *autonomiza*, el arte se separa de la vida y se vuelve espectáculo, objeto a ser mirado, a ser contemplado, se transforma, en el marco del modelo capitalista, en mercancía.

Siguiendo a autores como Isabelle Graw o Peter Bürger,[206] podríamos decir que es aproximadamente en el siglo XVIII cuando el arte es *liberado* de su valor de uso. Y en esta liberación interviene la Estética, un campo de estudio que surgía, también, en esa época. Es la Estética la que va a separar al arte de la artesanía, la que lo va a *autonomizar* y a convertirlo en una "finalidad sin fin".[207] En ese contexto histórico se legitima la idea de obra de arte como aquella que tiene "una teleología inmanente, una finalidad interior y autónoma".[208] A esta idea de obra se opondrán las vanguardias que intentarán vincularla al mundo de la vida, retomando, por ejemplo, objetos de uso cotidiano para presentarlos en contextos artísticos, borrando esa frontera entre arte y artesanía que la Estética trazó.

Lo interesante es pensar que esa *autonomización* del arte se vincula a la matriz de pensamiento liberal (la misma que separa a los saberes en disciplinas y que establece que el Mercado se autorregula) y que en esa autonomía se esconde la trampa para convertir al arte en mercancía.

> "Solo una vez que el arte fue liberado del valor de uso y declarado como un principio elevado por parte de la estética pudo ser comercializado (...) La típica razón que se da para la emergencia del mercado del arte es que el arte se alejó gradualmente de las directivas de los gremios de artesanos. Solo una vez que esta separación tuvo lugar y el arte se dirigió hacia la corte y la academia, el mercado pudo establecerse como una importante estructura de distribución."[209]

Esta pretensión de "libertad" de lo artístico, esta separación de lo *mundano,* de toda finalidad es, en cierta forma, la que termina entrelazándolo con algo tan *utilitario* como el Mercado. Aquí

---

205 Especialmente las corrientes teóricas pertenecientes a la matriz liberal funcionalista. Algunas generalidades de estas matrices se abordaron en el Capítulo 3 desde la perspectiva de Argumedo, Alcira (1993) *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires.

206 Véase Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición).

207 Esta es la definición kantiana de lo bello que aún hoy atraviesa a la mirada canónica de lo que el arte es. Véase Kant; Immanuel; *Crítica del juicio;*
Disponible en http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Critica%20_deljuicio89687_kant.pdf

208 Jiménez José (2002) *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 111.

209 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Págs. 196 y 197.

se podría plantear la discusión de cuánto influye el Mercado en la producción del arte, si los artistas "producen" para el Mercado, si el Mercado es uno de los *fines* del arte. Sin duda, y como se señaló en el punto acerca de la Industria Cultural, hay ciertas lógicas de producción marcadas por ese Mercado; plantear, entonces, que no hay una interrelación entre arte y Mercado, sostener que los artistas producen sus obras desvinculados de esas lógicas, sería intentar separar la forma del contenido y caer en la ilusión de una *real autonomía* del arte. Podemos referirnos como lo hace Bourdieu[210] al arte como un campo relativamente autónomo o retomar la idea de Graw[211] de una heteronomía relativa; pero no podemos desconocer la interrelación entre arte y Mercado, una interrelación que parece haberse afianzado, paradójicamente, cuando el arte se declaró autónomo.

Al igual que Graw, Peter Bürger señala que el problema de la autonomía del arte aparece en la sociedad burguesa, antes de ese momento histórico el arte había estado unido a la praxis vital, al ritual de lo cotidiano.[212] Es a partir de las transformaciones en los modos de producción y organización social -la división del trabajo, la separación de los trabajadores de sus medios de producción, la departamentalización del conocimiento en áreas diferenciadas- que el arte será colocado en un lugar de autonomía tanto desde la producción como desde los modos de recepción. Aquello que en el arte sacro o en el arte cortesano, retomando los momentos analíticos planteados por Bürger, estaba asociado a lo colectivo, será ahora producido y recepcionado en forma individual. Es interesante pensar que no es sólo la manera de producir el arte lo que se modifica, sino también la manera de recepcionar, de consumir ese arte; por ejemplo la creación de espacios propios de lo artístico como las galerías y los museos. En este punto debemos hacer una pequeña disgresión respecto de lo que significan en este contexto los medios de reproducción y también los medios de comunicación que permiten sacar de esos espacios al arte. Sin embargo, esto introduce un debate por el original y la copia (y cómo la reproductibilidad técnica provoca una ruptura con lo aurático del museo y la galería, en términos de Walter Benjamin) que será abordado más adelante en esta tesis.

Esta separación del arte de la vida transformará los sentidos de lo artístico convirtiéndolo en algo para ser contemplado, admirado; y del autor, que tendrá una firma, un nombre ligado a un valor de cambio de acuerdo al reconocimiento y la legitimación que obtenga de los circuitos de circulación que han sido establecidos por el arte institucionalizado. Bürger se refiere a la Institución arte como aquella que "dicta y controla tanto su producción y distribución como las

---

210 Véase Bourdieu, Pierre (1995); *Las reglas del arte*; Editorial Anagrama; Barcelona. "Evidentemente, no se trata de negar la determinación que ejerce el espacio de los posibles y la lógica específica de las consecuciones en y mediante las cuales se engendran las novedades (artísticas, literarias o científicas), puesto que una de las funciones de la noción de campo relativamente autónomo, dotado de una historia propia, consiste en dar cumplida cuenta de ellas (.,.)" pág. 297.

211 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. "Con heteronomía relativa me refiero a que las restricciones externas prevalecen pero sólo de una forma relativa" Pág. 200.

212 El arte vinculado a lo religioso, a lo sacro, como objeto de culto. Véase Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición).

ideas que regulan la recepción de las obras completas"[213] a la que considera "completamente formada hacia finales del siglo XVIII".[214]

Algo similar plantea Martín Barbero cuando se refiere al pasaje de la fiesta al espectáculo, el corrimiento de lo que se experimenta con el cuerpo a lo que se contempla con los ojos.

> "La *deformación* opera por la transformación de la fiesta en *espectáculo:* algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado. Convertida en espectáculo la fiesta, que en el mundo popular constituía el tiempo y el espacio de la máxima fusión de lo sagrado y lo profano, pasará a ser el tiempo y el espacio en que se hará especialmente visible el alcance de su separación: la demarcación nítida entre religión y producción ahora sí oponiendo fiesta y vida cotidiana como tiempos del ocio y del trabajo."[215]

Nuevas temporalidades, nuevos modos de organización del tiempo marcado ahora por la lógica de la producción. Todas estas transformaciones se dan en el modo de organización capitalista, en este contexto, el arte será una mercancía más producida para un Mercado, para un circuito de consumo y legitimación. Eduardo Grüner se refiere al "máximo fetichismo ideológico, el de la pura mercancía"[216] a la obra de arte, bajo las relaciones de producción capitalistas, como mercancía fetichizada y fetichizante; el arte es así "casi todo él institución y/o mercado".[217]

Por su parte, Adorno y Horkheimer entienden que estas transformaciones se dan a partir de la separación del arte del mundo de la vida, la *autonomización* del arte que propone la sociedad burguesa y las lógicas capitalistas:

> "El arte como ámbito separado ha sido posible, desde el comienzo, sólo en cuanto burgués. Incluso su libertad, en cuanto negación de la funcionalidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada a la premisa de la economía de mercado".[218]

Antes del momento histórico del ascenso de la burguesía al poder el arte no estaba desvinculado de la vida práctica, no se pensaba la autonomía del arte como una de sus características. Benjamin también explica algo en este sentido:

> "Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el

---

213 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición). Pág. 23.
214 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición). Pág. 103.
215 Martín Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y hegemonía*; Ediciones Gili; México; 2da Edición. Pág. 100.
216 Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y los silencios del arte;* Norma; Buenos Aires. Pág. 172.
217 Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y los silencios del arte;* Norma; Buenos Aires. Pág. 97.
218 Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas"; Editorial Trotta, Valladolid (3era edición). Pág. 202.

modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado"[219]

Benjamin comprende al arte pre-burgués como un arte ligado a una praxis vital, un arte no separado del ritual -sagrado o secular- de lo cotidiano. Es, entonces, a partir de la Modernidad, como proyecto político burgués, que el arte empieza a entenderse como autónomo y, fundamentalmente, como individual, en su producción y en su recepción. Los museos, las exposiciones, las distinciones a los autores comienzan a ser parte de un sistema que separa al arte de la vida y que parece volverlo dominio de unos pocos. En contrapartida a esta pretensión de *elitización* del arte por la Estética que lo declaró una "finalidad sin fin" y la noción de *Bellas artes* que tiene como función separar el arte "elevado" de la artesanía, las Industrias Culturales *masificarán* las producciones artísticas y difuminarán los límites de lo que se entiende por arte. Andy Warhol –caso que se analizará en un próximo capítulo- es un ejemplo de ese cruce, de esos mestizajes entre el arte incluido en las *Bellas artes* (la plástica es una de las *Bellas artes* por excelencia) y la producción de las Industrias Culturales. Símbolo de una oposición al canon; pero al mismo tiempo expresión de la articulación del arte con el Mercado y la construcción del artista como celebridad.

Sin embargo, en este punto, debemos aclarar que el concepto de autonomía del arte puede tener diferentes significados:

> "Por supuesto, "autonomía" puede significar muchas cosas diferentes, desde el autogobierno hasta la libertad frente a imposiciones externas o la falta de fin. Sin embargo, lo que estas ideas de autonomía tienen en común es que siempre han sido más bien un anhelo antes que un hecho."[220]

En palabras de Graw, la autonomía ha sido más una expresión de deseo (una suerte de *deber ser*) que una realidad. Y este *deber ser* ha calado tan hondo que, por ejemplo, en varias de las entrevistas realizadas para esta tesis aparece una diferencia entre lo artístico y lo no artístico marcada por aquello que se realiza por deseo, motivación (eso sería lo artístico) y aquello que se hace por "encargo" (que se ubica en un campo de lo *profesional industrial,* pero que no se

---

219 Benjamin, Walter [1936] (1989). *"La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica"* en Discursos Ininterrumpidos I; Taurus, Buenos Aires. Pág. 26.

220 Graw; Isabelle (2013); *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 199. Por ejemplo, la búsqueda de la autonomía del arte respecto de la propaganda fascista como explica José Jiménez: "Pero la capacidad para transferir las posiciones éticas o políticas a una obra autónoma marca la estatura de los artistas. El caso más representativo puede ser el Guernica (1937) de Pablo Picasso. El problema es que las dictaduras fascista o comunista no consintieron esa necesaria autonomía de las artes. La subordinación forzosa a la política tuvo así como consecuencia, en ambos casos, la marginación o condena del vanguardismo y la experimentación" Jiménez, José (2002) *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 204.

define como arte).[221] Así, al "predicarse" como autónomo el arte no sólo se desliga del ritual de la vida, de lo mundano, sino que se libera de las acusaciones que puedan vincularlo a la búsqueda de rédito como un fin. De ahí también se desprende la idea del artista bohemio, pobre, incomprendido. Una mirada que va a cambiar a partir de la década 1990 cuando el éxito económico deja de estar "mal visto" y el artista *se muda* del estudio a la empresa.

Si bien este reconocimiento de la interrelación Mercado y arte, esta nueva mirada del artista-empresario, se da recién en las últimas décadas del siglo XX, ese vínculo es característico de la idea que la Modernidad estableció acerca del arte y la obra. Ya en el siglo XVI ciertos artistas comienzan a adquirir "fama", "nombre", "marca" -para pensarlo en los términos de las Industrias culturales actuales- tal como lo explica Gimpel:

> "Se esfuma la importancia del tema. Lo que importa es adquirir la obra hecha por tal o cual maestro. Ya no se quiere una Madona o un Descenso de la Cruz, sino un Leonardo da Vinci, un Miguel Ángel o un Bellini. En 1501 Isabel d'Este, que quiere tener un Leonardo da Vinci, deja al autor en libertad 'para elegir el tema. Escribe: "Si consintiera en realizar una tela para nuestro estudio, le dejaríamos la elección del tema y de la hora." [222]

No es casual, entonces, que sea en ese momento histórico cuando la producción artística transformada en mercancía empiece a tener leyes que la protejan y la restrinjan con el objetivo de "fomentar la creatividad", entendida o asumida como la obra de un genio creador (individual), tal como sostienen actualmente las Gestoras Colectivas de derechos.

3. El denso entramado de arte, medios y Mercado
La sociedad del *espectáculo*

En este apartado nos proponemos problematizar el vínculo del arte con el Mercado atravesado por la mediatización de la cultura; es decir la centralidad de los medios de comunicación como espacios legitimados para debatir, instaurar y circular lo cultural-artístico.

En este sentido, Sarah Thornton en su libro *Siete días en el mundo del arte*[223] sitúa como constitutivos de ese *mundo* de lo artístico a las bienales, las ferias, los premios, las subastas... lo significativo es que todos esos espacios están atravesados, de diferentes maneras, por los medios de comunicación, por el *poder* de la prensa. Si bien Thornton dedica un capítulo especial a una revista de crítica artística, en el recorrido por ese mundo del arte queda muy

---

221 Por ejemplo, Ezequiel Rivero, que actualmente es ayudante de Lenguaje Multimedia II de la FBA, sostiene: "A veces no es arte sino que son stands interactivos pero es como lo mismo orientado al arte u orientados a Tecnópolis, ponele. Entonces de acuerdo a si es una producción tuya o si te contrató alguien para hacer algo." y Alejandro Nigri, titular de Legislación y Políticas Audiovisuales, sostiene: "(...) un profesional hace aquello por lo que le pagan. A mí vienen y me dicen: haga este comercial. El comercial puede ser malísimo, no estar de acuerdo con el producto. Pero lo voy a hacer igual porque me pagan para eso (…) hay una diferencia entre el artista creativo, que hace lo que sale del espíritu." en entrevistas realizadas en el marco de esta investigación.

222 Gimpel, Jean (1979) *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona. Pág. 49.

223 Véase Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires. Es importante aclarar que los análisis de autores como Graw o Thornton se centran principalmente en las artes plásticas y no en el cine o la música, producciones artísticas en las que el cruce con la Industria Cultural es mucho más evidente.

claro que los medios juegan un papel muy importante al momento de legitimar lo artístico.
La concepción de lo que el arte es (o de qué es arte) ha cambiado con el correr de los años -ya lo abordaremos en un próximo capítulo destinado a reflexionar en torno a las vanguardias y a cómo se relacionan con el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft- pero esta concepción que en otras épocas se vinculaba a legitimidades establecidas por los circuitos de la Institución arte (museos, galerías, escuelas de arte) hoy está también atravesada por lo que los medios señalan, por lo que muestran, por lo que instalan. Y aquí aparece un cruce con el Mercado, ya que muchas veces los medios instalan a aquellos autores cuyas obras se venden a más precio iniciando un círculo cerrado de lo *valioso* o *valorable*: las obras que se subastan por grandes cantidades aparecen en los diarios y los autores de esas obras luego venden más por haber *tenido prensa* (el enigma de qué fue primero: el huevo o la gallina) Los medios visibilizan a ciertos artistas, los *crean*, los instalan como los representantes de una época, como lo valorable y con esto legitiman, además, un modo de *hacer arte.* Una función que antes estaba destinada a la historiografía del arte, que señalaba a los autores de referencia, hoy es ocupada -en cierta forma- por los medios. Una inversión en el canon, o la generación de un nuevo canon que está asociada a los medios y también al Mercado; y que a su vez da cuenta de las nuevas temporalidades que atraviesan los distintos campos de acción: los procesos de legitimación de los artistas son más inmediatos, ya no es la revisión histórica la que los posiciona como referentes, sino que esto ocurre en paralelo a su momento de producción por una conjugación de la intervención del Mercado y la crítica, del periodismo especializado.

> "(…) irónicamente, otra razón por la que el arte se ha vuelto tan popular es que es tan caro. Los precios altos dominan los titulares de los medios, que han popularizado la noción de arte como bien de lujo y símbolo de estatus."[224]

Así, hoy es famoso tal artista y sus cuadros se venden por millones y mañana será otro que lo desplazará en el podio de lo más vendido. Es la lógica del best seller, del top ten que generan las Industrias Culturales; es el Mercado, la acción de compra-venta otorgando el valor a lo artístico; pero también la operación de marketing instalando la marca.

> "(...) existen diversos factores que explican la atracción ejercida por el mundo del arte sobre los medios obsesionados con las historias de éxito: el atractivo de la inclusión, la competencia feroz, el artista como prototipo del yo empresarial y epítome del inconformistas creativo, etc. Todos estos factores confluyen en la presencia del arte en los medios, especialmente en publicaciones como Vanity Fair cuya fijación son las historias de "pioneros y visionarios", en referencia a aquellos que toman riesgos sin ningún apoyo

224 Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires. Pág. 13.

> estatal y logran que las cosas sucedan: es decir particularmente los artistas."[225]

Los medios crean un mito en torno del artista que, como sostiene Isabelle Graw, se vincula a la idea de éxito del modelo neoliberal: gente que rápidamente y gracias al descubrimiento de su talento se hace famosa y valiosa, un reconocimiento al mérito individual que parece desprenderse de cualquier otro contexto (oportunidades de acceso, redes de relaciones, posibilidades de estudio, etc) Esa imagen que los medios construyen del artista, casi en los términos de celebridad (aunque según Graw el artista tiene un producto, su obra, para mostrar; mientras que muchas de las celebridades mediáticas sólo tienen su cuerpo, su presencia[226]) les otorga una visibilidad que, muchas veces, contribuye a su carrera y a su relación con el Mercado. El deseo de "fama" que en artistas como Warhol era visto de manera despreciativa por el mundo canónico del arte, hoy es una estrategia más para posicionarse como artistas.

Claro que esa legitimación viene acompañada de las características que los medios imprimen a cualquier noticia: lo instantáneo y lo efímero, el presente *rabioso* de lo que algunos autores, como Fredric Jamenson, denominan lo posmoderno (o el capitalismo tardío); momento histórico en que la producción estética se ha "integrado a la producción de mercancías"[227]

> "(…) la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso (desde ropa hasta aviones), con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales. Estas necesidades económicas son reconocidas por todo tipo de apoyos institucionales disponibles para el arte "más nuevo", desde fundaciones y becas hasta museos y otras formas de mecenazgo."[228]

Esta idea temporal de lo nuevo, ligada al Mercado y al marketing, se ha instalado también en el mundo del arte. Esto, sin duda, redefine lo que el arte es, lo que en esta época se valora como artístico. No es casual que las instalaciones, los happenings (que trabajan un concepto espacial, más que temporal[229]) se hayan convertido en las formas artísticas características de

225 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 161.

226 Véase Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 230.

227 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad;* Editorial Trotta; Madrid. Pág. 27. Otros autores, como Omar Calabrese, se oponen al uso del término posmoderno y prefieren la categoría de neobarroco. Véase Calabrese, Omar (1999); *La era neobarroca*; Ediciones Cátedra; Madrid (tercera edición).

228 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 27.

229 En este sentido, señala Jameson acerca del cambio estético de la posmodernidad: "Con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que al menos es empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista" Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 37.

la época. Tampoco es casual que los autores hayan cambiado el *estudio* por la *fábrica* (desde la famosa de Andy Warhol a la establecida como empresa de Marketing y Comunicación de Murakami) ligando explícitamente el arte al Mercado y, en esa articulación, a los medios que le otorgan "fama".

Señalábamos antes que los medios imprimen en lo artístico sus características de producción, *espectacularizando,* convirtiendo en suceso (en los términos de Martín Barbero) lo que acontece en el *mundo* del arte.

> "Llegamos así a ubicarnos en el centro de la problemática que plantea la noticia: la transformación del acontecimiento en "suceso", su vaciado de espesor histórico y su llenado, su "carga" de sensacionalidad y espectacularidad."[230]

Así el arte, las producciones y eventos artísticos, se vuelven una mercancía más en el mundo del espectáculo donde lo sensacional pasa, generalmente, por los precios a los que las obras se venden. Es la *espectacularización* del arte en un contexto en el que, en términos de Guy Debord, el capital es el espectáculo.[231] Para este autor la espectacularización de la vida y de la cultura (el arte incluido) lleva a la creación de una *falsa conciencia* o una *falsa realidad.* Al convertirse en mercancía, al espectacularizarse, la cultura se autonomiza y, al plantearse como esfera separada (especialmente separada de las condiciones materiales) la cultura se niega y se suprime a sí misma, se transforma en espectáculo. En este sentido Debord ve también el *fin del arte*. El planteo de este autor es similar al de los teóricos de Frankfurt (Adorno y Horkheimer) ya que se sitúa desde un marxismo ortodoxo que parece llevar al extremo la frase de que "la religión es el opio del pueblo".[232]

Pese a no compartir el lugar en el que Debord coloca al receptor/consumidor de esa mercancía y como niega (o no da cuenta) las prácticas de los sujetos atravesadas por esta sociedad que define como del espectáculo, es interesante pensar la espectacularización de lo cultural-artístico como parte de ese proceso del capital.

> "La verdad crítica de esta destrucción, en tanto que vida real de la poesía y del arte modernos, es evidentemente ocultada, pues el espectáculo, que tiene la función de *hacer olvidar la historia en la cultura*, aplica en la seudo-novedad de sus medios modernistas la misma estrategia que lo constituye en profundidad. Así puede presentarse como nueva una escuela de neo-

---

230 Martín Barbero; Jesús (1988); *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de una razón dualista;* Gustavo Gili; México. Pág. 60.

231 "El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen" Debord, Guy (1967) "La Sociedad del Espectáculo" en Revista Observaciones Filosóficas. Pág. 9 Disponible en http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf

232 Marx, Karl (1844); "Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel" disponible en http://archivo.juventudes.org/textos/Karl%20Marx/Critica%20de%20la%20Filosofia%20del%20Derecho%20de%20Hegel.pdf La Escuela de Birmingham transformará algunas ideas del marxismo "más clásico" para empezar a pensar las prácticas de los sujetos en torno al tiempo de ocio desde un lugar que no es el de la alienación.

> literatura que admite simplemente que contempla lo escrito por sí mismo. Por otra parte, junto a la simple proclamación de la belleza que se presume suficiente de la disolución de lo comunicable, la tendencia más moderna de la cultura espectacular - y la más vinculada con la práctica represiva de la organización de la sociedad - busca recomponer, por medio de "trabajos de equipo", un medio neo-artístico complejo a partir de elementos descompuestos; particularmente en las búsquedas de integración de residuos artísticos o híbridos estético-técnicos en el urbanismo. Esto es la traducción, en el plano de la seudo-cultura espectacular, del proyecto general del capitalismo desarrollado que tiende a recuperar al trabajador parcelario como "personalidad bien integrada en el grupo", tendencia descrita por los sociólogos norteamericanos recientes (Riesman, Whyte, etc.). Es en todas partes el mismo proyecto de una *reestructuración sin comunidad*."[233]

Debord se refiere a la departamentalización, a la fragmentación, a la parcelación del trabajador y también la parcelación de los modos de producir lo cultural-artístico; ejemplos de esto podrían ser la Fábrica de Warhol (en clave crítica; pero también adaptándose a las lógicas de producción industriales) o de la empresa de marketing y comunicación que dirige el japonés Murakami donde el artista insiste "en que no se vean rastros de su mano ni de la de ningún otro pintor".[234] El anonimato, la actividad repetitiva (poco creativa, de acuerdo a cómo la creatividad es entendida en la época moderna) y parcelada (algunos artistas que forman parte de la empresa de Murakami sólo pintan los hongos del diseño mayor) que ha caracterizado a las formas de producción de los bienes materiales, se extiende a los bienes simbólicos. Esto es lo que Debord critica y se refiere a una "*reestructuración sin comunidad".*

En este sentido, podemos señalar que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft– como ya se ha explicado antes- se opone a una idea mercantil de lo cultural-artístico (lo que no quiere decir que se oponga al rédito económico, sino simplemente a las lógicas de producción que transforman lo cultural en commodities) y basa su producción en una idea de colectividad y comunidad, no hay producción atomizada o departamentalizada, hay una idea de *totalidad*, de historicidad y pertenencia a un "fondo común". Sin embargo, y si bien no podríamos pensar al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft como moderno, por su oposición a las concepciones de artista y arte que la Modernidad instituyó, tampoco se podría pensar desde la lógica del capitalismo tardío en los términos en que lo describe Jameson porque no aparece la fragmentación y la a-historicidad que caracterizarían las estéticas contemporáneas, las estéticas de la posmodernidad que son las que han instalado los medios

---

233 Debord, Guy (1967) "La Sociedad del Espectáculo" en Revista Observaciones Filosóficas. Págs. 62 y 63. Disponible en http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf

234 Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires. Pág. 182.

de comunicación con sus modos de narrar el mundo, modos que se han extrapolado a otras producciones culturales como las artísticas.[235]

Las estéticas de los medios, esas que llevan a la espectacularización de lo cultural en términos de Debord, son descriptas por Omar Rincón (quien retoma a Calabrese y su idea de lo neobarroco) como: "(...) la estética actual se caracteriza por la preeminencia de valores como la repetición, la velocidad, el exceso, lo monstruoso, el *shock."*[236] Rincón señala, de este modo, que las estéticas actuales (al menos las mediáticas) tienden a interpelar a sus audiencias desde el ritmo frenético, el movimiento sin pausa, la búsqueda de lo excesivo, de lo que atraviesa el límite, del impacto. Él también se refiere a que ya no nos encontramos frente a las estéticas modernas *tradicionales* marcadas por un concepto de belleza kantiano. Las estéticas se redefinen de acuerdo a los contextos y este es, sin duda, un contexto en el que hay una primacía de lo mediático:

> "¿Qué es la estética hoy? ¿Qué es la estética, cuando esta experiencia de lo sensible habita más allá de los museos, el arte y las universidades e incluye «la aparición de industrias artísticas y culturales (el disco, el cine, el video, la televisión); la intención de nuevos modos de difusión de las obras (la reprografía y la reproducción fotográfica, la televisión, Internet); la inclusión, en el dominio artístico, de sensaciones nuevas, sobre todo la del movimiento; la experiencia estética común del jazz, el rock, el cine, la fotografía, las artes de la calle?» (Aumont, 1998: ll-l2). La estética hoy debe poder comprender y valorar todas las prácticas creativas de la sociedad; más allá del ámbito plástico, asistimos a universos de tipo electrónico y definitivamente masivos (Hernández García, 2002: 12). Aquí ponemos énfasis en los medios de comunicación como principal fuente de representación y alimento simbólico de las sociedades urbanas."[237]

La experiencia de lo sensible ya no está supeditada al museo o a la academia, la experiencia de lo sensible pasa hoy también por la publicidad, la televisión (algo que ocurre desde los años 60) e Internet y las tecnologías digitales. Eso que Debord veía con preocupación hacia fines de los 60 (la espectacularización de la cultura, la transformación de lo artístico en entretenimiento) ya aparece instalado en la sociedad que analiza Rincón. Sin embargo, Rincón no plantea la preeminencia de estas estéticas del shock y la repetición como algo completamente negativo o que dará fin a la producción cultural. Desde un lugar que da cuenta

---

235 Tendríamos que reflexionar en este punto acerca de si las producciones mediáticas no deberían ser pensadas también como artísticas, sin dudas el canon no lo pensaría así ya que lo único que se ha "agregado" al concepto de las *Bellas artes* en más de cuatro siglos es el cine. Sin embargo la corriente de los Estudios Visuales ha venido a discutir estas pertenencias canónicas ya que comprenden el campo de las imágenes incluyendo no sólo la fotografía y el cine; sino también el diseño, la televisión, el video.

236 Rincón; Omar (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento;* Gedisa; *Barcelona.* Pág. 33.

237 Rincón; Omar (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento;* Gedisa; *Barcelona.* Pág. 31.

del reconocimiento de las contemporaneidades y las prácticas de los sujetos, Rincón analiza la situación cultural actual sin despreciar las narrativas mediáticas; pero alertando acerca de la banalización de sus contenidos. Ambos autores se preocupan por una espectacularización deshistorizante y deshistorizada, la diferencia es que Rincón busca un cambio desde adentro, reconociendo esas lógicas para transformarlas, un cambio desde la superación más que desde la supresión.

Es decir, las estéticas contemporáneas están atravesadas por los modos de producir el entretenimiento y las *Bellas artes* están siendo transformadas también desde ese lugar. Podemos quedarnos detenidos, desgarrándonos las vestiduras, por aquello que perdimos o podemos intentar ver y comprender qué aporta lo "nuevo", qué rescata del pasado y qué podemos recuperar de esas lógicas para transformarlas. Los Estudios Visuales, que disputan con el canon de la Historia del arte, proponen el reconocimiento, la reflexión, la inclusión de esas imágenes e imaginarios que se producen, por ejemplo, en los medios de comunicación, que incluyen "un repertorio completo de dispositivos e imágenes visuales, desde las Bellas Artes hasta internet."[238] Los Estudios Visuales consideran así imágenes provenientes de muy diversos orígenes como "la publicidad, el diseño, la moda, la televisión, el video, el cine, Internet, las cámaras de vigilancia, etc. sin otorgarle mayor sentido a la diferencia entre arte y no arte en la que se basaban tradicionalmente la historia y la teoría artísticas para demarcar lo «estético»".[239]

Los límites se difuminan y se transforman las nociones de lo estético. Estar en los medios (o estar atravesados por las lógicas narrativas de esos medios) no implica sólo reproducir las estéticas de lo efímero y lo banal; sino que también significa volverse *popular,* pasar a formar parte del repertorio *masivo* del arte, el repertorio que está al alcance de todos y no sólo de las elites. Además, lo que se considera artístico ya no sólo es producido por esas elites, sino que también pasa a ocupar la escena del arte aquello que antes sólo ocupaba la *calle* o era considerado entretenimiento. La paradoja de la espectacularización de lo *canónicamente* artístico y la estetización de lo *burdamente* cotidiano.[240]

> "Las *culturas mediáticas* expresan esos otros modos de significar, pues "la sensación estética renunció a su condición elitista y exclusiva para aceptar la contaminación de la calle, del habla social» (Abruzzese y Miconi, 2002: 161). (…) Aunque los medios de comunicación no son los productores de estos nuevos y leves modos de pensar, sí se han convertido en difusores y

238 de Rueda, María de los Ángeles (2014); "Artes y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes. Una introducción posible" en de Rueda, María de los Ángeles (comp.) (2014); *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes;* Ediciones Al Margen; La Plata. Pie de pág. 13.

239 Richard, Nelly (2007); *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*; Cap: "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes"; Siglo XXI Editores; Bs. As. Pág. 96.

240 Esta estetización de lo cotidiano puede remontarse a Duchamp y sus ready mades; pero sin duda hace explosión con el Pop art en los 60 y actualmente con la preeminencia de las narrativas mediáticas.

legitimadores de estos puntos de vista. Llegar a los medios significa obtener un lugar público social."[241]

En su libro *Juglares y trovadores: derivas estéticas*; Marta Zátonyi se refiere al diálogo, a la retroalimentación que siempre ha existido entre los juglares (asociados a lo popular) y los trovadores (asociados a la élites). La autora considera que un buen trovador es aquel que sabe buscar, descubrir y retomar ese arte del juglar; un arte que por no pertenecer a los círculos oficiales puede revolucionar o transformar el paradigma. Es esa dualidad entre lo que ahora se define como lo mainstream y lo lowbrow. El movimiento de la Cultura libre y el Copyleft se ubica en ese lugar de lo lowbrow, en ese lugar de la emergencia que puede posibilitar la renovación de las expresiones que ahora se instalan en lo mainstream. La misma Zátonyi sostiene que los trovadores del presente buscan en Internet a los juglares del siglo XXI, a aquellos que producen con otras reglas. "Lo que producirá el estallido, la precipitación de quiebre, es el saber de estos desconocidos juglares digitales. En su brutal desfachatez, en su desconocimiento de los límites y estructuras existentes, son estos juglares actuales quienes provocan, posibilitan y aseguran que un buen trovador (…) lo aprovechen (...)".[242] Con esto pretendemos señalar que esas estéticas mediáticas -entre las que podemos incluir las de Internet- que son consideradas como del *vulgo,* del ámbito del juglar; están en permanente diálogo con las Estéticas que se escriben con mayúsculas. Y es en esa articulación que surgen los nuevos *sensoriums*. Los artistas que se inscriben en el Copyleft reconocen estas potencialidades y retoman esas lógicas mediáticas, imbrican lo *online* y lo *offline* en sus producciones trasvasando los límites, pero, a diferencia de los juglares "desfachatados" a los que se refiere Zátonyi, estos artistas sí conocen esos límites que están rompiendo.

Por su parte, los Estudios Visuales, que autores como Pedro Cruz Sánchez y Keith Moxey[243] representan e impulsan, llevan a un nuevo replanteamiento del concepto de arte que busca romper las diferencias entre arte *elevado* y arte *popular*, entre lo considerado canónico y lo considerado cotidiano. Ven arte en los productos de la Industria Cultural y no creen que la *espectacularización* pueda ser entendida como degradación del arte. A partir de estos Estudios Visuales, que se presentan como una manera de redefinición de la Historia canónica del arte, también podemos encontrar continuidades con el movimiento de la Cultura libre, ya que para ellos el arte está ligado a una idea amplia de la cultura.

Luego de esta digresión para pensar las articulaciones entre las estéticas de la doxa y las de la para-doxa, queremos retornar a reflexionar acerca de los medios como espacios de visibilización y legitimación, como espacios de poder donde se libra una parte importante de la

241 Rincón; Omar (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento;* Gedisa; Barcelona. Págs. 19 y 20.

242 Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 41.

243 Véase Moxey, Keith "Estética de la Cultura Visual en el momento de la globalización" y Cruz Sánchez; Pedro A.; "El arte en su fase poscrítica. De la ontología a la cultura visual"en Brea José Luis (editor) (2005); *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid.

lucha por los sentidos hegemónicos de una época. En este caso, por los sentidos de lo que el arte (y el artista) *es*. Y, así, los medios son espacios atravesados por paradojas: por ejemplo, la paradoja de que *lo artístico* se vuelve accesible en el sentido en que puede ser conocido, en el sentido de adquirir “fama” por ser “reproducido” (mostrado) a través de los medios; pero al mismo tiempo se vuelve inaccesible ya que los precios exorbitantes que se pagan por esas obras las alejan del *común* de la gente y las colocan, tal como señala Thornton, en el lugar de símbolo de estatus que pasan a formar parte de colecciones privadas a las que el público general no suele tener acceso. Los precios que se pagan por las obras son tan elevados que, muchas veces, los museos no pueden costearlos y el patrimonio cultural queda aún más privatizado (no sólo por las leyes que regulan los derechos patrimoniales, sino también por las lógicas del Mercado).[244] De esta manera, este círculo de arte-medios-mercado (podríamos visualizarlo como una suerte de serpiente que se come la cola) transforma al arte (en realidad, a cierto grupo de producciones artísticas, ya que lo artístico es mucho más amplio que aquello que circula por los medios, las Industrias Culturales y la Institución arte, postura que se sostiene a lo largo de esta tesis) en un bien de lujo.

En otro capítulo reflexionaremos acerca de la reproducción que permiten las tecnologías, especialmente las digitales e Internet, y cómo esto coloca al arte en otro(s) lugar(es), estableciendo quizás nuevas estéticas en el sentido de que muchos artistas comienzan a trabajar a partir del tema de la copia y la reproducción. Pero en este momento, lo que nos interesa señalar es esta otra paradoja, la de la existencia de espacios como el de Internet que nos permiten acceder a las obras, a sus reproducciones; que nos permiten incluso *navegar* por los museos desde la comodidad de nuestro hogar al mismo tiempo que el arte legitimado por los medios se encierra en la casa de coleccionistas privados, multimillonarios que piensan las obras como objetos para la inversión mercantil.

La interrelación medios-arte ha convertido al arte en un producto más del espectáculo; pero esto no es culpa de los medios en tanto tecnologías o en tanto industrias; esto es parte de un proceso de transformación de los modos de producción y circulación de lo cultural que hunde sus raíces en las lógicas capitalistas de la mercancía. Es un problema que surge con la primera modernidad (si es que ahora atravesamos otra modernidad -una en crisis- o una posmodernidad) y que se seguirá profundizando hasta que se transformen las lógicas de este sistema.

El movimiento de la Cultura libre y el Copyleft busca cierta transformación de esas lógicas; pero se basa también en las potencialidades que la Modernidad ha abierto, no sólo con el desarrollo tecnológico, sino también con los cambios en los modos de entender el arte producidos por la irrupción de los medios de comunicación. No se puede ignorar la historia porque caeríamos en esta banalización, en esta inmediatez que parece caracterizar a las

244 En este sentido Sarah Thornton cuenta: “Más tarde me enteré de que François Pinault les había ganado de mano a unos cuantos museos: a través de Philippe Ségalot, había adquirido los siete cuadros” Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires. Pie de pág. 214.

estéticas mediáticas contemporáneas. La producción artística siempre se basa en una historia previa, por mucho que el instantaneísmo actual la quiera invisibilizar.

En este punto, nos toca preguntarnos si se puede pensar que este movimiento, que reivindica una producción cultural sin restricciones, puede llegar a producir nuevas estéticas, diferentes a las de la modernidad del museo y el arte *santuario*; pero también diferente de las estéticas actuales: las marcadas por las Industrias Culturales y la producción como marca/mercancía. Intentaremos dar respuesta a esta pregunta a medida que avancemos en las reflexiones que pretende instalar esta tesis.

Es importante también hacernos la pregunta acerca de qué pasa con aquellas producciones artísticas que no son visibilizadas por los medios, aquellas que quedan en los márgenes, que recorren otros circuitos que no son los de los medios hegemónicos. Qué pasa con las producciones que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft, qué rol juegan en estos casos los medios de comunicación. En este sentido, debemos distinguir los medios "tradicionales" de los llamados "nuevos"[245] medios, como se clasifica a aquellos que utilizan tecnologías digitales y difunden sus narrativas a través de Internet.

Internet ha permitido a los artistas que integran el movimiento de la Cultura libre difundir sus producciones, darse a conocer y legitimarse; pero dentro de un circuito que sigue manteniéndose en lo *under,* en lo *alterno.* Espacios como blogs, revistas digitales, plataformas como YouTube permiten mostrar otro tipo de prácticas artísticas que quedan por fuera de las narrativas de los grandes medios. Estas prácticas también se dan, generalmente, por fuera de las Industrias Culturales y la Institución Arte; por lo tanto, quedarían en los márgenes de ese *mundo* del arte que describe Thornton, constituyéndose, de alguna manera, en "otro" mundo del arte, con otras lógicas, con otras características. Sin embargo, no dejan de estar atravesados por esa mirada de lo que el arte es que establecen las Industrias Culturales, la Institución arte y las narrativas mediáticas.

3.1. El caso de la obra "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos"
Internet resignificando a la Institución arte

Resulta interesante analizar el caso de esta obra que permite ejemplificar la interrelación medios-Institución arte. La intención de este análisis es plantear no sólo la apropiación de las tecnologías (especialmente de Internet) para dar a conocer una obra por parte de artistas que se inscriben en la Cultura libre, sino mostrar cómo aparece, incluso en estos casos, la interrelación con la Institución arte y con el Mercado. En un próximo capítulo se retomará esta obra para profundizar el análisis respecto de la tensión que produjo al ser presentada en un concurso en el Palais de Glace, pero ser exhibida sólo por Internet y con una licencia libre;

245 Colocamos "nuevo" entre comillas porque nos distanciamos de pensar las tecnologías en tanto novedad, como si hiciéramos una tabula rasa con lo previo, con el proceso. Siguiendo a Silverstone podemos decir que "Nuevos mecanismos se construyen sobre los cimientos de los viejos. No surgen plenamente desarrollados o perfectamente formados." Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Capítulo 3 "Tecnología". Pág. 43.

pero en esta instancia nos interesa anclar en los modos cómo la obra fue visibilizada y retomada por la agenda mediática "tradicional" y el mercado de Internet.

Antes de pensar la interrelación medios-Institución arte a partir de esta experiencia Copyleft, debemos señalar algunas cuestiones acerca de la obra. "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" es un video realizado, en parte, con Software libre -originalmente se hizo con software privativo, pero cuando el autor decidió licenciarlo con Copyleft se rehízo con Software libre- que fue presentado al concurso por el premio del Salón Nacional de Artes Visuales 2007 en el rubro "Nuevos Soportes". La obra fue seleccionada para participar de la exposición en el Palais de Glace. En un principio su autor, Marcelo Lo Pinto (un artista plástico con varios años de trayectoria y ajeno, hasta ese momento, al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft), no concibió esta obra como Copyleft, no pensó en liberarla para que otros autores pudieran copiarla o derivarla; pero sí se interesó por subirla a Internet. Fue así como se contactó con Julia Risler -una de las integrantes de Iconoclasistas- para pedirle consejos acerca de cómo "publicar" la obra en la web. Fue Risler la que lo contactó con Franco Iacomella quien le propuso no sólo ayudarlo a *instalar* su obra en Internet, sino rehacerla con Software libre y colocarla bajo una licencia Copyleft.

Uno de los aspectos interesantes es que la obra surge a partir de un concurso del Salón Nacional, si bien finalmente no participó del concurso y sólo se expuso, *nace* como respuesta a espacios tradicionales de legitimación de lo artístico: el concurso, la exposición, el museo (los ámbitos que Thornton recorre en sus *Siete días en el mundo del arte*). Pero luego esos espacios de legitimación cambian y surge Internet, no sólo como vidriera, sino como escenario clave de la obra. Es aquí donde aparece el cruce entre los medios y la Institución arte, atravesados en este caso por la decisión de colocar la obra bajo una licencia Copyleft.

Así, "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" se convierte en una obra que podría ser clasificada de multimedial ya que combina el audiovisual (el video que era *originalmente* la obra) un sitio web y un texto escrito. Lo interesante es que lo que se expuso en la muestra del Palais de Glace fue el texto, una carta explicando que la obra no se presentaba allí, sino que podían verla en el sitio web que se detallaba en esa carta. Se expuso la ausencia y se redirigió (hipervincularmente) a otro espacio diferente del museo, el espacio de Internet.

> "Bueno la carta quedó ahí entrando a la derecha, entonces lo primero que uno veía era la carta y los otros artistas interpretaron... de alguna manera esto que estaba pasando fue interpretado como una intervención en el Salón, sí creo que fue tomado un poco así. Por eso ese lugar que yo sentía como de excesiva exposición, es curioso porque los artistas en realidad quieren exposición pero bueno todos tenemos nuestros límites hasta dónde podemos exponernos o no, o exponer nuestro pensamiento o no y sobre todo exponer algo desde el lugar de la inconsistencia, porque ahí yo no

estaba presentando algo en lo cual digo “che acá la tengo clarísima”, mi discurso en ese punto era distinto, era decir acá hay algo que yo no tengo claro, me gustaría compartirlo…”[246]

La decisión de sólo colgar una carta en el Palais de Glace se tomó, principalmente, porque desde la organización de la muestra no le aseguraron al autor los implementos técnicos para “proyectar” (mostrar) la obra; pero resultó una estrategia interesante que captó la atención de ciertos medios y del Mercado (al menos del mercado asociado a Internet) Así, la obra no fue solamente subida a YouTube, sino que Lo Pinto recibió una propuesta de Second Life para exponerla en el auditorio de ese mundo de lo *online*.

“(…) creo que era una cuestión de circulación y de consumo en ese punto, y de hecho creo que a la semana tenía mil y pico de visitas, los chicos de Second Life lo subieron. En ese momento Pablo Mancini, que yo había hablado con él, me dice “che lo podemos poner en el auditorio de Second Life” y después tenía visitas por el lado de Second Life porque también era una obra del Salón Nacional puesta en el entorno virtual (...)”[247]

En el mundo de lo *offline* sólo hubo una carta, un texto, una tecnología *de otra época* (no un “nuevo soporte”) y el video se compartió en la web. Logró miles de visitas en YouTube y en el entorno de Second Life, y los medios “tradicionales” se hicieron eco de esto; Televisa, por ejemplo, le hizo una entrevista en relación al arte y los entornos “virtuales”; fue mencionado en la Revista dominical de La Nación (en su edición impresa del 22 de julio de 2007) en la nota “Mi otro yo” como uno de los artistas que exponían en el entorno de Second Life. También se mencionó la obra de Lo Pinto en una nota del diario Clarín titulada “La invasión del arte en Second Life” que fue publicada en la sección Sociedad del domingo 16 de septiembre de 2007.

Aparecer en YouTube y en Second Life (que en ese momento, 2007, era una novedad) le otorgó una visibilidad mediática mayor (más allá de los blogs y páginas que apoyan el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft) de la que hubiese tenido si su obra se exponía solamente en el museo. Aparece así la interrelación del Mercado con los medios; el autor y su obra adquirieron cierto reconocimiento mediático por formar parte de la “novedad” de un mundo “virtual”.[248] Lamentablemente, no fue el licenciamineto con Copyleft lo que le otorgó importancia como para aparecer en los medios; sino lo que Second Life significaba en ese momento, no sólo por lo novedoso (y cuestionado)[249] de su entorno, sino también por el

246 Marcelo Lo Pinto, en una entrevista realizada para esta investigación el 30 de enero de 2010.
247 Marcelo Lo Pinto, en una entrevista realizada para esta investigación el 30 de enero de 2010.
248 Se coloca “virtual” entre comillas porque, como ya se explicó, no adherimos a una idea de virtualidad en oposición a un *mundo real*. El binomio real/virtual tiene el sesgo de entender a lo “virtual” como “no real”, como “menos auténtico”.
249 El tema que siempre aparece como debate en los medios de comunicación acerca de si los entornos *online* reemplazan a los encuentros cara a cara. Una discusión que se sustenta en miradas tecnofóbicas- y por lo tanto simplistas y simplificantes- de las relaciones de los sujetos con Internet.

negocio que había detrás de esa plataforma, los intereses que se movían no sólo a nivel nacional, sino global. Dentro de Second Life era posible crear o instalar negocios que existían en el mundo de lo *offline*. Este mundo tenía su propia moneda; pero podía ser cambiada por dólares. A este tipo de negocios se sumaba la publicidad que generaba ganancias para los creadores del entorno. Por lo tanto, Second Life era parte de la Industria del entretenimiento.

> “Gracias a la combinación de la garantía que ofrece Linden Lab sobre los derechos de autor de aquellos residentes que han creado algún tipo de obra en SL, y el intercambio legal de la divisa virtual Linden$ por dinero real, se ha favorecido la creación de negocios que funcionan sólo dentro del metaverso, la salida a la realidad de negocios que se han creado inicialmente en el mundo virtual, y la incorporación de servicios virtuales por parte de empresas tradicionales.” [250]

Second Life fue *construida* como un “suceso” mediático porque pudo ser narrada desde las estéticas del *exceso,* ya que se planteó a la plataforma como atravesando los límites de lo corporalmente posible, y lo *monstruoso* al ser presentada como el *reemplazo* de las interacciones cara a cara por relaciones peer to peer; pero también desde una lógica comercial y publicitaria. El espacio de Argentina en ese entorno *online* estaba surgiendo en 2007 y Argentonia, la empresa que desarrolla Second Life en nuestro país, necesitaba posicionarse y conseguir clientes. Y en la idea de esta *segunda vida* el arte parecía tener importancia ya que se convocó a varios artistas a participar, entre ellos a Marcelo Lo Pinto. Así, la obra “Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos” logró cierta visibilidad mediática.
Paradójicamente, lo que convierte a “Emporio... “ en una obra diferente es su licenciamiento con Copyleft -fue uno de los primeros casos en que una obra Copyleft se expuso en un espacio “tradicional” de lo artístico-; es este licenciamiento lo que llama la atención de los realizadores de Argentonia y, sin embargo, lo Copyleft no adquiere un valor noticiable (aunque hay una ruptura de la norma, de los modos tradicionales de considerar la autoría) y no se menciona en las notas de La Nación, Clarín o Televisa. Second Life es comercial y comerciable; el Copyleft, por su parte, busca un quiebre del sistema de propiedades y eso lo vuelve *sospechoso*. Esto nos lleva nuevamente a la pregunta ¿cuál es *el arte* que adquiere relevancia mediática? Sin duda en la respuesta a esa pregunta aparecerá el claro vínculo con el Mercado.
Y en este vínculo, cabe preguntarse cuál es el lugar que ocupa el artista, especialmente en la relación con el Mercado. Así oscilamos entre el artista “celebridad” -que se ha instalado como marca y se mueve entre la Institución arte, las Industrias del entretenimiento y el Mercado- y aquel que aún vive la contradicción entre una idea del artista *bohemio*[251] y la necesidad de

250 En http://es.wikipedia.org/wiki/Second_Life Último acceso 10-10-13.

251 Adriana Rogliano caracteriza al artista bohemio como aquel que “se opone a la sociedad marginándose conscientemente de un ámbito en el que no cabe el artista. El bohemio se resiste al nuevo papel de productor en

vivir de su trabajo. Esta contradicción aparece claramente en los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft; de hecho en un intercambio con Marcelo Lo Pinto -posterior a que parte de este desarrollo acerca de "Emporio Celestial..." y su relación con el Mercado se publicara como avance en una revista[252]- el autor aclaraba que la obra nunca le había generado dinero, que la había cedido a ese espacio por la visibilidad y la circulación que representaban, por lo interesante del proyecto.

Esta aclaración da cuenta de un problema que atraviesa a la historia del arte y es el debate acerca de cómo se entiende la mercantilización de lo artístico. El movimiento de la Cultura libre busca correrse del arte entendido como mercancía para el comercio-consumo, de la idea de arte como commodity y es este planteo el que motivó a Lo Pinto a liberar la obra: sustraerla a las lógicas del Mercado. Y, sin embargo, pese a que "Emporio celestial..." propuso una ruptura en las formas de licenciamiento y se "no-exhibió" en el museo, los medios no retomaron la obra por este aspecto, sino porque formó parte de Second Life. Las pregunta que subyace es ¿qué buscan los medios en el arte o qué es lo que visibilizan de las producciones artísticas? Consideramos que "Emporio..." estableció un debate que los medios no retomaron porque sólo se hicieron eco de una de las plataformas en las que la obra circuló. Una plataforma que, justamente, estaba asociada con el Mercado. Entonces, la pregunta de cómo vivir del arte cobra otros sentidos porque, en este caso, el autor termina cediendo su obra a un espacio que sí persigue un rédito económico; pero no es parte de ese beneficio. Este es un tema que genera muchos debates en el movimiento del Copyleft pese a que en ningún momento este tipo de licenciamientos prohíbe el rédito económico. En este punto sería importante diferenciar la necesidad de vivir de un trabajo, como es el artístico, de simplemente tratar a las obras como mercancías para salvar el debate de si el artista sólo puede ser un bohemio que vive por fuera del sistema o una celebridad que integra el mundo del show-business. Sin duda hay caminos intermedios que ya han sido explorados; el problema es que en algunos casos los artistas que trabajan desde la *actitud* Copyleft viven esta situación como una contradicción ideológica: cómo oponerse al Mercado, pero al mismo tiempo integrarlo.

4. Cómo vivir del arte desde la *actitud* Copyleft

Vivir del arte no es un problema que sólo tengan los artistas inscriptos en la Cultura libre y el Copyleft, sino que parece ser un problema que atraviesa al campo artístico. Sin embargo, los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft viven esto como una contradicción porque al oponerse a la idea de la obra de arte como mercancía y, por lo tanto, al modo capitalista de producción, muchas veces entienden que generar dinero a partir de sus obras sería ir en

---

medio de un sistema que ya ha dejado atrás el mecenazgo y sólo le propone la tarea de embellecer los hogares burgueses según el reclamo de las nuevas formas de exhibición de la riqueza." Rogliano, Adriana (2001) *Estética. Temas y problemas;* Ediciones Al Margen; La Plata.

252 Como avance de esta tesis se publicó una versión preliminar de los apartados "El denso entramado de arte, medios y mercado" y "El caso de la obra "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos". Internet resignificando a la Institución arte" en la Revista Oficios Terrestres Nº 29 ISSN 1668-5431 en diciembre de 2013 con el título "El denso entramado de arte, medios y mercado. Y algunas respuestas desde el Copyleft".

contra de estos postulados. Desde esta tesis se entiende que no es así y que esto depende desde qué lugar se piense a la producción artística y a los artistas, si los entendemos, siguiendo a Benjamin, como trabajadores,[253] entonces ¿por qué estaría mal cobrar por el trabajo? Claro que existen modos que se encuadran en una mirada de obra y artista que responden a lógicas claramente contrarias a la *actitud* Copyleft, por ejemplo los modos de recaudar de la Gestión Colectiva de Derechos -de la que hablaremos en un próximo apartado.

Sin embargo, es importante destacar que las licencias de tipo Copyleft (la Creative Commons Compartir Derivadas Igual estaría en esta categoría) permiten los usos comerciales de las obras, es decir que no restringen las posibilidades de lucro de los autores, tanto de las primeras producciones como de aquellas que surgen de la derivación. Actualmente, en el Software libre esta es una premisa clara -aunque se han necesitado varias explicaciones en torno al concepto inglés "free" para aclarar que no significa software gratuito.

A partir de un diagnóstico de algunas experiencias artísticas que se inscriben en la *actitud* Copyleft, realizado para la tesis escrita en el marco de la maestría PLANGESCO, se encontró que, pese a esta potencialidad de las licencias de tipo Copyleft que no restringen los usos comerciales, muchos artistas eligen utilizar licencias Creative Commons con cláusulas non comercial, es decir que sus producciones se pueden distribuir y derivar siempre que esto no se haga con un fin de lucro. Al notar esto, se nos presentó una primera pregunta en torno a cómo se entiende lo *comercial*. Es cierto que palabras como ganancia, lucro están muy asociadas al modo de organización capitalista que tiene como eje al Mercado. Desde este lugar hay una reticencia comprensible a colocar sus producciones en el lugar de la mercancía, construida en la interrelación entre el Mercado del arte, la Industria Cultural y la Institución Arte -representada en galerías, museos, exposiciones- y también subastas.

Otro aspecto interesante a tener en cuenta al momento de pensar "lo lucrativo" es la idea de una militancia por los valores que sustenta la Cultura libre. En este sentido, muchos de los artistas y colectivos incluidos en el diagnóstico aseguraron vivir de otra cosa, es decir no de las producciones que generan; en algunos casos esto sólo les permite sustentar el proyecto, pero no obtener un margen como para sostener a los integrantes, al recurso humano que impulsa ese proyecto. Esto no es vivido como un punto complejo, hay una naturalización del hecho de que cuando uno hace las cosas por placer no necesita la retribución monetaria por eso, esa retribución se da en otros sentidos. Aquí parece subyacer esta idea del artista *sacrificado*, lo que Graw considera que es la "mala fama del éxito comercial",[254] lo que Bourdieu describe como "un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el terreno simbólico, perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo)"[255] y esto

253 Benjamin se refiere a los artistas como productores, como "trabajadores intelectuales" en Benjamin, Walter (1934), "El autor como productor". Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf En el Capítulo 6 se profundiza en esta concepción del artista.

254 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 59.

255 Bourdieu, Pierre (1995); *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*; Anagrama; Barcelona.

también se vincula a una idea de autonomía del Mercado en relación a las decisiones estéticas (y políticas) de lo artístico: si nadie me financia soy más “libre”, esta idea aparece claramente en las FLIAs -tal como se explicó en el capítulo anterior.

Además de estas asociaciones -con la autonomía estético-política y con una percepción de negatividad en el éxito comercial- esta no persecución de réditos económicos también puede asociarse a la idea de la militancia por, en este caso, la libre distribución cultural; el objetivo que se persigue es mayor a la simple remuneración, es un objetivo de transformación, de cambio. El problema es que estos modos de entender lo económico pueden impedir que un movimiento que se plantea como alternativo o contrahegemónico llegue en algún momento a establecerse como lo hegemónico. Este es un problema que atraviesa a las prácticas alternativas o contrahegemónicas y que excede el ámbito del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Tiende a asociarse, muchas veces, lo alternativo con lo amateur, con aquello que se hace en los *ratos libres,* como hobby. Esta mirada, impuesta desde lo dominante, tiende a colocar esas experiencias alternativas en un lugar de *inferioridad*.[256]

Es en este punto donde surge la pregunta acerca de otros modos de pensar la sustentabilidad, no sólo de los proyectos, sino también del recurso humano que los impulsa, para que estas experiencias no se queden en los márgenes, para que puedan convertirse en lo hegemónico mostrando que es posible otra forma de distribuir lo cultural-artístico y otros modos de circular lo económico, sin tratar al arte como mera mercancía; pero logrando vivir de ello. Entonces, la pregunta sería ¿cómo pueden generar estrategias que les permitan superar la simple sustentación del proyecto sin traicionar los postulados de libre circulación de la cultura con los que acuerdan?

Ante esta pregunta se presentan casi tantas respuestas como experiencias. En algunos casos, los artistas y colectivos aceptan y reciben subsidios del Estado, se presentan a becas, por ejemplo, con lo que pueden financiar sus proyectos. Pese a que este tipo de financiamiento muchas veces no parece brindar la posibilidad de obtener beneficios económicos más allá de los que posibilitan la sustentación del emprendimiento, en esta idea de derivar recursos de ciertas instituciones para reutilizarlos se percibe una táctica interesante que quizás permita a los proyectos adquirir otras dimensiones y acceder a otras posibilidades materiales. Se trata de decidir qué espacios ocupar y cómo ocuparlos.

Otra estrategia de financiamiento que se está volviendo *popular* es el crowdfunding o financiación colectiva en la que las personas u organizaciones colaboran con una suma de dinero y se convierten, de esa manera, en productores del proyecto. Por lo general se utilizan las redes sociales *online* para solicitar esas contribuciones.[257]

Pág. 130.

256 Véase en este sentido el artículo publicado Jorge Gemetto para Ártica, disponible en: http://www.articaonline.com/2012/12/cultura-sostenibilidad-y-procomun/

257 Dentro del movimiento de la Cultura libre, esta forma se ha usado en proyectos fílmicos como la película española “El Cosmonauta” http://elcosmonauta.es/ y la argentina “La Educación Prohibida” http://educacionprohibida.com

Si bien éstas son estrategias viables, en cierta forma siguen enmarcadas sólo en la sustentación de los proyectos, en poder darles continuidad. En cambio, y ésta nos parece una postura interesante, otros grupos se han asociado en tanto cooperativas. En este modo de asociación no hay una mirada negativa ante la posibilidad de lucro, sino que, por el contrario, hay una pretensión de poder vivir de aquello que hacen. La cooperativa se basa en una idea de economía social en la que la propiedad es conjunta, hay equidad en la distribución de los excedentes, las decisiones se toman de manera colectiva y la solidaridad y la ayuda mutua entre los miembros son pilares fundamentales. Esta manera de organización económica y de gestión de los recursos da cuenta también de un modo de producción solidario y colaborativo, por lo que no está alejado de las ideas que rigen al movimiento. El cooperativismo, desde la comprensión de que el compartir con el otro nos "enriquece", es una posibilidad para dar un salto de la sustentación de los proyectos a la sustentación, además, de los recursos humanos. La solidaridad, por oposición a la competencia que impone la lógica capitalista, es un punto clave en los modos de asociación que se proponen y es en ese aspecto, y no en eliminar la posibilidad de lucro, donde deben residir los esfuerzos. Otra manera de entender la lógica de *ganancias* que no la piensa desde el lugar individual del competir, sino desde el lugar social del aportar.

Así, la forma de asociación cooperativa parece ser una respuesta que va más allá de la derivación de fondos o de solamente sustentar el proyecto porque aspira a que los miembros del grupo puedan vivir de su actividad pensando lo económico desde un lugar social y colectivo. El Grupo Cooperativo las Indias es un ejemplo de organización a partir de la democracia económica que supone "la posibilidad de acceso para todos y cada uno al capital y el conocimiento existentes en la red, ya sea exclusivamente a través de las propias interacciones que ofrece la red, bien a través de un conjunto de instituciones"[258] En este sentido, RedPanal[259] una plataforma de música colaborativa libre, retoma la idea de la filé indiana como modo de organización.

Un concepto que aparece muy fuerte en los artistas que se inscriben en el Copyleft es el de autogestión. Podemos entenderla como:

> "(...) un proceso que busca la transformación de las relaciones de producción. Presiona por lo tanto en este sentido hacia la superación de la organización capitalista del trabajo que históricamente ha mantenido una separación estricta entre tareas de dirección y tareas de ejecución; y entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Se trata por lo tanto de cuestionar el trabajo parcelado y la división del trabajo imperante en el mundo de la organización científica del trabajo y abordar los procesos productivos de la sociedad post-fordista, impulsando la horizontalidad, la rotatividad, el control

258 En http://grupolasindias.coop/
259 En http://blog.redpanal.org

social y la participación."[260]

Pensar en la autogestión acarrea una impronta fuerte de transformación de las lógicas de producción tradicionales. Los obreros autogestionados son aquellos que deciden tomar el control de los medios de producción y generar su propio sustento sin depender de patrones o capitalistas.

La autogestión remite fuertemente a una idea de *liberación* de una situación de opresión generada por la condición del obrero como mano de obra y generador de plusvalía.

Más allá de que el concepto de autogestión tenga sentidos amplios, que exceden al movimiento obrero organizado, nos permitimos traer a esta instancia un juego de analogías entre ese tomar los medios de producción para sí de los obreros y el tomar los medios de producción (y distribución) para sí de los artistas inscriptos en el movimiento de la Cultura libre. Es desde estas coordenadas de lectura que la reivindicación de la autogestión parece tener tanto peso porque los coloca en un lugar de poder, de poder decidir sobre sus propias producciones más allá de lo que pauten las Industrias Culturales, los intermediarios. Y, sin duda, las tecnologías digitales e Internet están potenciando estos procesos, ya que además de facilitar la autogestión, ponen en el centro de la discusión el tema del original y la copia y, por lo tanto, lo que se ha entendido por creatividad. Esto hace tambalear el modelo vigente de gestión del arte, especialmente la postura de las Gestoras Colectivas de derechos de autor que se basan en la restricción y en la prohibición, y lleva a replantearse por esos otros modos que están surgiendo, modos aún emergentes, de sustentación y gestión de lo cultural-artístico.

5. Gestoras Colectivas. La *creatividad* entendida desde el Copyright

Las Gestoras Colectivas son asociaciones civiles que representan y gestionan colectivamente los derechos de los autores, o de los titulares de los derechos sobre las obras intelectuales. Administran, controlan, negocian con terceros las licencias, recaudan y distribuyen entre sus asociados los derechos patrimoniales de autor sobre las obras intelectuales.

Definida por la OMPI -Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- la gestión colectiva de los Derechos de Autor es "el ejercicio del derecho de autor y los derechos conexos por intermedio de organizaciones que actúan en representación de los titulares de derechos, en defensa de sus intereses" y son necesarias, según la OMPI, porque

> "son un punto de enlace entre creadores y usuarios de obras protegidas por derecho de autor (por ejemplo, las emisoras de radio) ya que garantizan que los creadores reciban la debida retribución por el uso de sus obras."[261]

Las Gestoras Colectivas que existen en Argentina son: Argentores (Sociedad General de

260 Mendizábal, Antxon y Errasti, Anjel, (2008); "Premisas teóricas de la autogestión", Universidad País Vasco.UPV/EHU; ponencia presentada para la XI Jornadas de Economía Crítica; Bilbao.
261 En el sitio web de la OMPI http://www.wipo.int/about-ip/es/about_collective_mngt.html#P51_5794

Autores de la Argentina), SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), AADI (Asociación Argentina de Intérpretes), CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas), DAC (Directores Argentinos Cinematográficos), SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) Ellas tienen el monopolio de representación de los artistas incluidos en esos rubros, es decir que ningún artista u obra queda por fuera de la gestión colectiva de derechos. También existen asociaciones que gestionan derechos; pero sólo de aquellos artistas que se asocian, tienen la misma lógica de funcionamiento en cuanto a recaudación por canon; pero sólo gestionan el repertorio de sus asociados. Este es el caso de SAVA- Sociedad de Artistas Visuales Argentinos-, la CAL -Cámara Argentina del Libro-, y CADRA -Centro de Administración de Derechos Reprográficos.

Según explica Ariel Vercelli en su libro *Repensando los bienes intelectuales comunes*, las Gestoras Colectivas son asociaciones civiles que surgen principalmente en el siglo XX con el objetivo de:

> “(...) representar y gestionar colectivamente los derechos de los autores [o de quienes fueran titulares de los derechos] sobre las obras intelectuales. Así, se fundaron en todo el mundo “gestoras colectivas” para administrar, controlar, negociar con terceros las licencias, recaudar y distribuir entre sus asociados los derechos patrimoniales de autor [o derechos conexos] sobre las obras intelectuales.” (…) Sin embargo, su autonomía, el logro efectivo de sus objetivos y su capacidad operativa a nivel nacional e internacional estuvieron siempre atravesados por todo tipo de discusiones, tensiones y luchas políticas por la gestión de derechos.”[262]

En este sentido, si bien son entidades privadas y autónomas, el Estado ha generado diferentes mecanismos para controlar el funcionamiento de las Gestoras Colectivas y, más que de estos organismos, de la protección de la Propiedad Intelectual. En Argentina hay una Dirección Nacional de Derechos de Autor, que es una entidad pública, en la que los autores registran sus obras, tanto hayan sido publicadas como no, es decir que se pueden registrar obras inéditas.[263] Además, el Estado argentino es miembro de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) organismo dentro del sistema de Naciones Unidas.

> “En este mismo sentido, la supervisión estatal de las sociedades de gestión es parte de la obligación que tiene todo Estado de resguardar los intereses

262 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 49.

263 “Se inscriben las siguientes obras inéditas o publicadas: Cinematográficas -Composiciones Musicales - Compilaciones - Coreografías - Dibujos - Escritos (libros, folletos, etc.) - Esculturas - Fonogramas - Fotografías - Mapas - Multimedia - Obras de arquitectura - Obras dramáticas - Pantomímicas - Pinturas - Planos - Programas de radio - Programas de televisión - Publicaciones periódicas - Software - Videogramas. También se registran los contratos referidos a estas obras.” Fuente: http://www.jus.gob.ar/derecho-de-autor/que-se-registra.aspx

colectivos y el patrimonio cultural de toda comunidad."[264]

Ante esto, las Gestoras Colectivas tienen como rol la representación de los autores; pero principalmente administran los derechos patrimoniales (económicos) que refieren a regalías, cánones por el uso o distribución de esas obras. Como se explicó anteriormente en esta tesis, los derechos morales de las obras son intransferibles; pero no pasa lo mismo con los derechos patrimoniales que pueden cederse. De este modo, las corporaciones comerciales (editoriales, discográficas, distribuidoras cinematográficas) pueden ser titulares derivados de los derechos patrimoniales de autor. Así, las Gestoras Colectivas representan y gestionan para los autores o los titulares de los derechos de las obras.[265]

Esta gestión monopólica será uno de los puntos que llevará a los artistas inscriptos en el movimiento de la Cultura libre a oponerse a estas entidades; pero también la concepción de creación que sustentan desde uno y otro lado, ya que son totalmente opuestas. Mientras que desde el movimiento de la Cultura libre se propone que la creación se defiende compartiéndola; los representantes de las Gestoras Colectivas, las organizaciones y especialistas que acuerdan con las leyes de Propiedad Intelectual y Copyright consideran que la cultura y las producciones se defienden protegiéndolas y que la recaudación de las regalías es lo que desarrolla la creatividad.

A esto se refiere Santiago Schuster Vergara, quien fue Director General de la Sociedad Chilena de Derecho de Autor, en su artículo "La gestión colectiva en América Latina".

> "Las sociedades de gestión son herramientas esenciales para el desarrollo de la comunidad creativa de América Latina; por consiguiente, los gobiernos de la región están llamados a realizar mayores esfuerzos no sólo en el ámbito legislativo, que desde luego es primordial, sino también en el respaldo institucional y en la generación de instrumentos de cooperación indispensables para el fortalecimiento de organizaciones que nacen de la base misma de dichas comunidades creativas, los autores y los artistas."[266]

Algo similar plantea el Director General de SADAIC, Guillermo Ocampo:

> "Me da la impresión de que un sistema que avance sobre esto, en lugar de fomentar la creación la va a afectar (…) si bajo el pretexto del libre acceso a la cultura no van a remunerar mi actividad, cuál es el aliciente que tengo (…)

264 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 50

265 En su página web la OMPI explica: "Pueden ser miembros de las organizaciones de gestión colectiva todos los titulares de derecho de autor y derechos conexos, se trate de autores, compositores, editores, escritores, fotógrafos, músicos y artistas intérpretes o ejecutantes." En este apartado sólo nombra a los editores; pero como las Gestoras Colectivas gestionan los derechos conexos (aquellos que protegen a personas distintas al autor, como pueden ser los intérpretes, traductores, editores, productores, etc) de los que pueden ser titulares corporaciones comerciales, éstas quedan incluidas en la gestión de esos derechos.
En http://www.wipo.int/about-ip/es/about_collective_mngt.html#P51_5794 Último acceso 26-11-12.

266 Schuster Vergara, Santiago (2007); "La gestión colectiva en América Latina" en D*iagnóstico del Derecho de Autor en América Latina;* Publicación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc, Bogotá. Pág. 43.

no hay posibilidad de que haya desarrollo cultural si no hay protección a los creadores"[267]

Ocampo, entrevistado acerca de los Derechos de Autor y las licencias abiertas como Creative Commons, se manifiesta en contra de este nuevo tipo de licenciamiento porque considera que sin remuneración no puede haber actividad. En primer lugar, Ocampo confunde el libre acceso con la gratuidad, algo que las licencias de tipo Copyleft y las Creative Commons diferencian. Nada le impide a un autor cobrar por su trabajo (dar un recital, vender su disco, por ejemplo); la diferencia es que al decidir liberar o abrir su producción puede renunciar al cobro de regalías en el caso de que otros utilicen (deriven o distribuyan) su obra. Y, si bien todas las licencias de tipo Copyleft permiten los usos comerciales de las obras por terceros (mediante la derivación o la distribución) no en todas las licencias Creative Commons este uso está permitido. De esta manera, Ocampo demuestra desconocer el fundamento de las licencias libres y abiertas; pero además vincula estrechamente el proceso creativo a la búsqueda de rédito económico. Aquí aparece el cruce del arte con el Mercado, aparecen las Industrias Culturales que son, según la UNESCO las define, aquellas que pueden producir riquezas a partir de la generación y explotación de los bienes intelectuales.[268] El concepto de artista que maneja Ocampo -como *representante* de las Gestoras Colectivas de derechos- es aquél que comercia con su obra y con los usos que se hagan de ella. En este tipo de concepciones subyacentes es donde se ven las paradojas del campo artístico moderno porque, por un lado, el arte se declara autónomo, sin finalidades; pero, al mismo tiempo, esas obras son las mercancías de intercambio que permiten a los autores *vivir,* aunque lo que se esconde detrás de la figura del autor sean las Industrias Culturales convertidas en monopolios de los bienes intangibles. Son las paradojas del modelo del capital cuyas nociones han calado tan hondo que se han naturalizado; por eso no se discute que ambas ideas sobre lo artístico -y sobre el artista- puedan coexistir.

Así como define a las Industrias Culturales como aquellas protegidas por los Derechos de autor, respecto a las Gestoras Colectivas la UNESCO sostiene:

"La protección por los derechos de autor y los derechos conexos es esencial para favorecer la creatividad individual, el desarrollo de las industrias culturales y la promoción de la diversidad cultural. La piratería desenfrenada y la insuficiente aplicación de las leyes sobre los derechos de autor destruyen las herramientas de promoción de la creación y la distribución de

267 Fragmento extraído de un video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe, presentado como trabajo para la cátedra de Derechos de Autor de la UCA. En ese video se muestran las posturas de Beatriz Busaniche, la Banda X, miembros del Colectivo La Tribu y Guillermo Ocampo, Director General de SADAIC.
El video se puede ver en el Blog de Red Panal http://blog.redpanal.org/2011/05/18/musica-y-copyleft/ Último acceso 9-11-14.

268 Documento de la UNESCO (2010); *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.*

> los productos culturales locales en todos los países del mundo, haciendo patente la necesidad de desplegar esfuerzos concertados con vistas a fomentar la creatividad y favorecer el desarrollo sostenible."[269]

Sin duda estas organizaciones se ven amenazadas por las potencialidades del compartir que instalan las tecnologías y, principalmente, Internet que complejiza las actividades de control a las que las Gestoras Colectivas estaban destinadas. También hay una amenaza a los modos modernos de comprender la creación, la obra, el artista y también a las corporaciones culturales que los representan y agrupan.

La otra postura, la de los referentes del movimiento de la Cultura libre, sostiene que, por un lado, la forma en que están organizadas las Gestoras Colectivas favorece a ciertos autores, compositores, músicos que son *mainstream*; pero no a todos los autores; y que, además, la cultura no se defiende protegiéndola, sino compartiéndola. En esta misma línea, otro de los aspectos que los enfrenta es que las Gestoras Colectivas usan el concepto de lo colectivo, pero sólo se ocupan de gestionar y administrar los derechos de propiedad de los autores como suma de individualidades. Desde este lugar, el modo asociativo en el que se basa el movimiento de la Cultura libre tiene un sentido diferente de lo colectivo, un sentido que lo acerca a lo comunitario como lugar compartido y común, nunca como suma de individualidades.

SADAIC es, en Argentina, una de las Gestoras colectivas con más peso ya que regula la reproducción del repertorio musical -nacional y extranjero- no sólo en los medios de comunicación o en los espacios públicos, sino también en bares, shoppings, ringtones de telefonía móvil, servicios de espera de telefonía fija e, incluso, fiestas privadas como casamientos y videos de uso doméstico. Por este motivo, SADAIC se convierte en el ejemplo más claro de los modos de accionar de las Gestoras Colectivas de Derechos. En este sentido, explica Sebastián Vázquez del Colectivo La Tribu:

> "Nosotros como radio comunitaria pasamos grillas de A.A.D.I-C.A.P.I.F y SADAIC, de SADAIC directamente tenemos una cuota fija que pagamos por mes por ser radio comunitaria... que no la leen las planillas, pasemos los músicos que pasemos, le dan la plata a Diego Torres y a los herederos de Mercedes Sosa. En el caso de A.A.D.I y C.A.P.I.F es un poco diferente, pero si alguna secretaria tiene el detalle de detenerse a ver los músicos que pasamos, quizás algún músico amigo cobra $50 dentro de un año... es un sistema que beneficia exclusivamente a determinados músicos mainstream"[270]

---

269 Disponible en http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/copyright/#c88491

270 Fragmento extraído de un video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe. El video se puede ver en el Blog de Red Panal http://blog.redpanal.org/2011/05/18/musica-y-copyleft/ Último acceso 9-11-14.

Beatriz Busaniche, de la Fundación Vía Libre, acuerda con esa mirada:

> "SADAIC, como casi todas las grandes Gestoras Colectivas responden a una minoría de músicos ya establecidos y a ellos es a los que más le distribuyen los dividendos de regalías"[271]

La UMI (Unión de Músicos Independientes), que nuclea a los músicos autogestionados, dedicó parte del número especial de septiembre de 2008 de su revista Unísono a explicar el funcionamiento de las Gestoras Colectivas relacionadas a la música, detallar los beneficios que aporta inscribirse y los requisitos para hacerlo. Pese a mostrarse de acuerdo con este modo de gestionar colectivamente los derechos patrimoniales, reconoce que los mecanismos para acceder a ser socios con "voz y voto" son bastante complejos, incluso aclaran que han hecho presentaciones solicitando cambios en este aspecto:

> "Hay algo que preocupa a los músicos independientes del funcionamiento de las entidades de gestión colectiva: los desmedidos requisitos a cumplir (en la práctica obstáculos casi insalvables) para poder participar de la vida democrática de las mismas. Aceptamos las lógicas precauciones que sirven para impedir que personajes que están muy lejos de ser músicos, compositores o productores, se enquisten en la conducción de alguna de estas entidades; pero con el bajo nivel de protagonismo de la sociedad en general y del músico en particular, esas precauciones terminan en la práctica anulando la posibilidad de participar activamente en estas entidades."[272]

En este sentido, en el de la participación y representación, Beatriz Busaniche propone generar un modelo en que los autores puedan retomar los derechos sobre su obra, reagruparse y generar otro tipo de asociaciones acordes a las prácticas del siglo XXI.[273]

Es con los modos de gestión de las obras y las miradas acerca de lo cultural que representan las Gestoras Colectivas con los que discuten los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft porque, sencillamente, no se sienten representados ni incluidos por estas organizaciones. Es en ese punto cuando deben disputar otros modos de organización y gestión de sus derechos, el licenciamiento con Creative Commons o Copyleft es una manera; pero sigue existiendo una carencia en el sentido de que estas Gestoras Colectivas de Derechos de Autor imponen sus normas aún a aquellos artistas que no quieren

271 Fragmento extraído de un video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe. El video se puede ver en el Blog de Red Panal http://blog.redpanal.org/2011/05/18/musica-y-copyleft/ Último acceso 9-11-14.

272 Boris, Diego; "A modo de Prólogo" en Revista Unísono, publicación de la Unión de Músicos Independientes, Año IV, septiembre de 2008. Pág. 7.

273 En un debate convocado por iEco en el Día de la Propiedad Intelectual, el director de Sadaic, Guillermo Ocampo, y Beatriz Busaniche, de la Fundación Vía Libre, expusieron sus posturas antagónicas sobre los derechos de autor en la era de las descargas. El debate se llevó a cabo en abril de 2011 y se puede acceder en: https://www.youtube.com/watch?v=fYXfip02JUc (parte 1) y https://www.youtube.com/watch?v=EfPGbXW_Ags (parte 2).

pertenecer a esos modos de pensar y producir arte. En qué sentido ocurre esto, por ejemplo teniendo cierto control sobre las salas de teatro para la representación de las obras, cobrando tasas para la fabricación de discos, cobrando por las obras que se ejecutan en lugares públicos aunque tengan licencias libres o abiertas. Esto ocurre porque tienen el *monopolio*, la exclusividad, otorgada por las leyes que los reconocen en tanto Gestoras Colectivas, de la representación y administración de esos derechos patrimoniales.

Como las licencias de tipo Copyleft o cualquiera de las Creative Commons no desconocen los derechos morales de los autores, el registro de las obras no sería una contradicción porque eso es lo que avala la autoría. Sí entran en contradicción algunas maneras de gestionar esos derechos, especialmente los derechos comerciales, cuando la licencia permite usos que no están contemplados por la Ley de Propiedad Intelectual o el Copyright; por ejemplo, si libera la obra con posibilidad de usos comerciales el autor está cediendo su derecho a cobrar regalías por la distribución o adaptación de su obra. En ese sentido, la gestión de derechos patrimoniales tal como funciona actualmente -sin discriminar este tipo diferente de licenciamientos- no incluye ni representa a los autores que, haciendo uso de su derecho de autor, permiten otros usos de sus obras.

Más allá de esto, desde Creative Commons intentaron un acercamiento con las Gestoras colectivas para articular sus licencias abiertas. En 2007 Creative Commons inició un contacto con la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), que nuclea a Gestoras Colectivas de distintos países; pero desde la CISAC calificaron a las licencias Creative Commons como una amenaza para los derechos morales y económicos de los creadores. El informe anual de la CISAC 2007 expresa:

> “Los miembros del CIAGP [Consejo Internacional de Artes Gráficas, Plásticas y Fotográficas] sostuvieron que la propia naturaleza de los acuerdos CC (mundial, perpetua, sin control sobre la modificación o la procedencia) presentaba la mayor amenaza para los derechos morales y económicos básicos de los creadores.”[274]

Por este motivo, Creative Commons, en tanto organización, emprendió un proyecto para que los usuarios de las licencias puedan agregar condiciones para la negociación de sus derechos económicos.

> “La baja compatibilidad, o bien el rechazo directo, de su sistema de licencias abiertas por parte de estas instituciones produjo que Creative Commons cambiara su estrategia a nivel global. En 2007 comenzó a diseñar nuevas soluciones para extender el uso de sus licencias hacia una autogestión comercial que podrían hacer los usuarios de las licencias. En diciembre de

274 Informe anual de la CISAC 2007. Pág. 13

> 2007 lanzó un proyecto llamado CC+ [o CCPlus] orientado a desarrollar una plataforma [un protocolo] que permita a los usuarios de las licencias abiertas agregar otros acuerdos, licencias o nuevas condiciones para la negociación directa de sus derechos patrimoniales. El proyecto CC+ está siendo desarrollado en conjunto con agencias privadas de gestión de derechos patrimoniales de EE.UU. y varias corporaciones comerciales de las industrias culturales a nivel global"[275]

Así, la lucha que se presenta entre los modos legitimados de gestionar lo artístico y el movimiento de la Cultura libre se relaciona con la manera en que entienden el proceso de construcción de las producciones artísticas y, también, del conocimiento en general. Basado en una idea colectiva, colaborativa y social el movimiento de la Cultura libre entra en crisis con los modos instituidos de concebir al autor, a la obra y al mismo proceso de creación. Retoman ideas residuales, ideas pre- modernas (pre- capitalistas) y, por lo tanto, alejadas de las lógicas de las Industrias Culturales, la Institución arte y las Gestoras Colectivas de derechos.

Pero ¿cómo correrse de las lógicas modernas, de las lógicas capitalistas de la producción de los bienes simbólicos atravesados por ese mismo contexto? ¿cómo Internet potencia la posibilidad de hacer visibles esas otras concepciones que, en realidad, son residuales en los términos en que plantea Williams esta categoría?

El movimiento de la Cultura libre combina lo emergente del licenciamiento con Copyleft y Creative Commons con lo residual de la idea del compartir, del conocimiento como saber social, de la creación como aporte a un fondo común. Y en esa combinación pone en crisis las nociones cristalizadas por los circuitos legitimados de lo cultural-artístico.

6. Un anclaje local: Algunas voces de la Facultad de Bellas Artes y su comprensión de la *actitud* Copyleft

En este apartado realizamos una exploración -que no pretende ser exhaustiva ni concluyente- para visibilizar si la *actitud* Copyleft es retomada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Esta exploración parte del interés de problematizar cómo un espacio de lo académico, que integra además una Universidad Pública, debate, reflexiona, en torno a la producción y circulación de lo artístico, la relación del arte con las tecnologías y, en este punto, la problematización acerca de otros modos de gestionar lo cultural-artístico. En los apartados anteriores hemos hablado de los espacios de legitimación de lo que la obra, el artista y la creación son; en este sentido las academias de arte integran el mundo del arte del que habla Sarah Thornton, son también espacios de legitimación de concepciones acerca de lo artístico, integran la Institución arte, en términos de Bürger y Gimpel.[276] Pero es también en

275 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 154.
276 Véase Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona. (3era edición) y Gimpel, Jean (1979) *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona.

estos ámbitos donde se dan las posibilidades de emergencia de lo alternativo, de lo contrahegemónico, especialmente en la Universidad Pública con una historia de militancia y participación juvenil y que actualmente se encuentra atravesada por un contexto de discusión acerca del rol del Estado, en contraposición a un pasado no tan lejano en el que se consideraba que se debía formar para el Mercado. Es también en este contexto donde interrogar, explorar ese ámbito es importante para comprender cuánto de la *actitud* Copyleft ha llegado a discutirse en el espacio de lo académico permitiendo a ese movimiento de la Cultura libre expandirse, correrse de los márgenes y dar la lucha en los pilares que sostienen el mundo legitimado del arte. Sin duda, el ámbito académico -recorrido y constituido por actores que participan en otros múltiples ámbitos de lo cultural- es una puerta de ingreso para legitimar los modos propuestos por la *actitud* Copyleft.

Es importante señalar que la Facultad de Bellas Artes de la UNLP se originó a principios del siglo XX como una Academia de Dibujo y Bellas Artes que funcionaba en el Museo de Ciencias Naturales y otorgaba el título de Profesor en Dibujo. Había una vinculación no sólo con lo que se entendía como *Bellas Artes*, sino también con el dibujo técnico para complementar la enseñanza científica, incluso se brindaban cursos de dibujo para los obreros, es decir ligados al trabajo industrial. En 1924 se convirtió en una Escuela Superior de Bellas Artes y para 1936 ya tenía su edificio propio en el lugar en el que está asentada actualmente. En la década de 1960 se crearon las carreras de Diseño en Comunicación Visual; Diseño Industrial y la carrera de Cine que se sumaron a las que se dictaban en Música, Pintura, Escultura, Dibujo, Grabado. También en esa década se incluyen las carreras de Historia de las Artes Plásticas y de la Música. Finalmente, en 1973, adquiere el estatus de Facultad.[277]

Esta breve historia nos permite reconocer ciertas miradas que atraviesan a la Facultad ya que surge asociada a una tarea que podríamos pensar como trabajo artesanal para contribuir al conocimiento científico de otras carreras -de hecho se dictaba en el Museo de Ciencias Naturales- para luego separarse y adquirir la denominación de Facultad de Bellas Artes; en realidad su primer nombre como Facultad fue de Artes y Medios Audiovisuales; pero rápidamente fue cambiado por el de Bellas Artes.

Las disciplinas que podríamos pensar como tradicionales (música, escultura, pintura, dibujo) conviven con la producción cinematográfica que, hasta el cambio de Plan de estudios en 2008, se llamaba Comunicación Audiovisual y otorgaba un título en Realización de cine, video y tv (ahora se llama Artes Audiovisuales y otorga títulos en Realización, Fotografía, Guión, Teoría y Crítica, además del profesorado) y con los Diseños – en Comunicación Visual, Industrial y, desde 2006, Multimedia.[278] Además, recientemente, se creó la carrera de Música Popular. Es decir que, aunque conserva un nombre que responde a ciertas lógicas

277 Esta historia fue consultada en la página de la Facultad de Bellas Artes http://www.fba.unlp.edu.ar/webActual/historiaExtendida.html Último acceso 30-10-14.

278 La carrera se dicta desde 2000; pero cambió la modalidad: En un primer momento se dictaba como especialización para aquellos estudiantes de la Facultad que tenían aprobados los dos primeros años de alguna de las otras carreras. A partir de 2006 se convierte en carrera y empieza a tener estudiantes ingresantes.

tradicionales de comprender lo artístico, incluye en sus propuestas académicas formaciones vinculadas al desarrollo para la Industria Cultural. En este sentido, señalábamos antes lo significativo que puede ser el cambio del nombre de la carrera de Comunicación Audiovisual al de Artes Audiovisuales lo que podría darle -al menos en el nombre- una impronta más ligada a un cine pensado desde las *Bellas Artes* y no tan anclado en la Industria Cultural, especialmente al quitar la palabra "televisión" del título otorgado.

Actualmente, la Facultad tiene siete departamentos: Plástica, Multimedia, Diseño Industrial, Artes Audiovisuales, Diseño en Comunicación Visual, Estudios Históricos y Sociales y el Departamento de Música. El de más reciente creación es el Departamento Multimedia y es en ese espacio en el que aparecen más claramente experiencias enmarcadas en la Cultura libre y el Copyleft. Esto se debe, principalmente, a que el diseño Multimedia está vinculado a la utilización de diferentes softwares lo que permite una reflexión acerca de programas privativos, libres y abiertos. Además, en el campo de lo Multimedial se encuentra el arte electrónico que surge vinculado al Software libre y abierto desde la filosofía del *Do it yourself*, la colaboración en la programación y el compartir los resultados.

Así, el principal "camino de entrada" a las licencias Creative Commons o de tipo Copyleft se vincula al uso del Software libre o abierto y a la circulación por Internet. Por eso, las experiencias rastreadas en la Facultad de Bellas Artes se relacionan a las materias en las que las tecnologías digitales tienen un lugar central y los docentes consultados explican -en la mayoría de los casos- que el abordaje de estos temas es transversal y no como un contenido establecido. En Diseño Multimedia y en Diseño en Comunicación Visual la problemática del uso de softwares es cotidiana; pero el tema también surge en materias de las carreras de Plástica o Historia del Arte[279] que en algunos de sus contenidos trabajan tecnologías digitales (problematizan acerca del Net.art o de las fotografías digitales, por ejemplo) Esto liga a las licencias al campo de Internet, de la distribución y la circulación por el espacio de la web.

Los docentes entrevistados explican que los estudiantes rara vez consultan por el uso de este tipo de licencias, incluso en aquellas materias en las que se trabaja con softwares y se plantean estos temas. A esto hay que sumar que conocer no implica usar; los estudiantes -de grado y posgrado- que respondieron la encuesta acerca de conocimiento y usos de Copyleft y Creative Commons, en muchos casos, dieron cuenta de su conocimiento, o bien del Copyleft o de las Creative Commons; pero son menos los que señalan que las han usado en sus trabajos. Además, lo que más se conoce son las licencias Creative Commons y no tanto el Copyleft (como licencia o filosofía). En este sentido, es importante destacar que los que señalaron usar las licencias trabajan con "nuevos soportes o tecnologías". Entre las áreas de trabajo se destacan las artes audiovisuales, la fotografía y la música, áreas que se vinculan

279 Estos temas se problematizan, por ejemplo, en las materias de "Imagen y Fotografía digital" que es complementaria de Artes Plásticas y también se dicta para Diseño Multimedia y en la materia "Historia de los medios y sistemas de comunicación contemporáneos" que se dicta en la carrera Historia del Arte. Estos datos fueron obtenidos a través de la administración de la encuesta a los docentes. Como ya se aclaró, este rastreo en la Facultad de Bellas Artes no fue exhaustivo, fue una exploración que permite establecer algunas tendencias.

más claramente con la circulación e, incluso, la producción en lo *online*. Esto podría señalar que es sólo ante una circulación por Internet -al poner en la Red producciones propias- que aparecería la preocupación por este modo de licenciamiento que queda, entonces, ligado a lo *online*, lo digital e inmaterial. Si bien en las entrevistas los docentes manifiestan que la autoría no es un tema que parezca preocuparles a los estudiantes, la explicación que encuentran es que aún no se ven como productores/realizadores porque lo que hacen está vinculado a prácticos pedidos para las materias.

> "(...) el alumno, por lo menos en Bellas Artes, es muy raro que se vea como productor en el momento en que está estudiando. No me ha pasado ni en Cine, porque yo di clase en Cine como 4 años, en realización, 1er año igual, y es muy raro que se pongan a pensar cosas que tienen que ver con la producción. En ese momento. Por ahí ahora más… No sé, tendría que ver ahora."[280]

> "No, no; por lo menos en primer año no. No sé si es por una cuestión de que no llegan a tener tiempo para desarrollar producciones tan elaboradas; pero yo creo que no de hecho hay alumnos... en la cátedra tenemos varios casos que han seguido trabajando y después nos han compartido a nosotros para que les demos a los alumnos herramientas y recursos para seguir retomando eso y pensándolo en otro contexto. No hemos tenido ese tipo de planteos de alumnos muy preocupados por sus derechos, por su producción; pero no sé, habría que preguntar a otro nivel, cuando ya avanzan en el nivel de desarrollo por ahí son más quisquillosos."[281]

> "Nosotros en general, pasa que nunca se desarrollan productos tan terminados. En Multimedia particularmente es como que los prácticos son muy experimentales, entonces como que nadie tiene ese problema. Hemos hablado, se han dado charlas eso sí, de Creative Commons pero no, nunca se aplicó demasiado. Finalmente el registro de software, cuando vos producís en la Facultad lo hace la misma Facultad."[282]

Sin embargo, la posibilidad de compartir sus producciones en Internet -videos, fotos, música- muchas veces es lo que los lleva a indagar por las licencias Creative Commons. De hecho, en algunas de las encuestas aparece la referencia de YouTube como espacio que los "obliga" a licenciar con Creative Commons para compartir sus materiales.

> "Tal vez sea una cuestión intermedia, que lo conozcan un poco más por el tema de que hay más edición online, ahora recién empieza la cuestión online

280 Germán Monti, fue docente de Lenguaje Multimedial II. Entrevistado para esta investigación el 3-9-14.
281 Christian Silva, docente de Tecnología Multimedia. Entrevistado para esta investigación el 25-8-14.
282 Ezequiel Rivero, integró las cátedras de Taller III, Taller IV de Diseño Multimedia y Lenguaje Multimedia II. Actualmente es ayudante de Lenguaje Multimedia II. Entrevistado para esta investigación el 28-8-14.

> que es cuando se empiezan a preocupar porque antes cada tanto alguno ponía una película en algún lado, entonces ahí se entraba a preocupar por los derechos; ahora empieza a ponerse a disposición del resto del mundo, el resto del mundo se define en Bellas Artes como todo aquello que no es el artista, cuando lo pone a disposición del resto del mundo ahí empiezan a prestarle atención a estas cosas."[283]

Aunque, a veces, Internet se entiende como un espacio donde todo puede circular libremente, entonces no es necesario licenciar las producciones que se suben y, por el otro lado, tampoco es necesario revisar los tipos de licenciamiento que tienen los productos que circulan por la web. Este es un problema que también se evidencia en las entrevistas a los docentes:

> "Por ahí los asustamos con: ¨No me usés música de Internet porque después no lo vamos a poder subir porque nos van a bajar por Copyright¨. En realidad no importa para nada, pero lo que quiero es que usen por ahí un tema de un amigo para hacer un videoclip por ejemplo, que era un trabajo, porque la estructura es más sencilla, porque es más fácil relacionarse con otra persona."[284]

> "[el conocimiento sobre licencias libres o abiertas] Es casi nulo, queda liberado, me parece, más a la inquietud de cada alumno. Algunos están o conocen el tema del Software libre o el tema del Copyleft o del Creative Commons; pero son alumnos que han tenido inquietudes personales no es la estructura académica la que los está poniendo en foco para ese debate y ese es un problema serio porque el diseñador que se forma -yo hablo por el diseño; pero supongo que esto pasa en otras carreras- el diseñador que se forma tiene algunos baches conceptuales y eso es serio porque le puede traer problemas en su labor profesional. Porque si sale el diseñador pensando que todo se puede tomar, se puede usar, durante un tiempo le puede ir bien; pero en un momento eso le puede traer un dolor de cabeza o puede complicarlo no sólo a él, sino también a su cliente, lo cual sería poco profesional también."[285]

Según se desprende del análisis de las encuestas, el conocimiento sobre las licencias viene, principalmente, de haberlas visto en productos (textos, discos, páginas webs) que circulan por Internet, de YouTube (que sirve para visibilizar el tema de los derechos y propiedades ya que no sólo obliga a subir los videos con una licencia Creative Commons, sino que también impide

283 Daniel Videla; docente de la materia Tecnología y Comunicación de la carrera de Artes Audiovisuales. Entrevistado para esta investigación el 26-9-14.
284 Germán Monti, fue docente de Lenguaje Multimedial II. Entrevistado para esta investigación el 3-9-14.
285 Claudio Medín, docente del Taller 3 Medios de Diseño en Comunicación Visual y Co- director del Laboratorio de Software libre de reciente creación en la FBA-UNLP. Entrevistado para esta investigación el 9-10-14.

subir videos a los que reconoce con Copyright, especialmente reconoce las canciones) y por usar Software libre o abierto (esta última opción aparece en menor medida). Parece interesante señalar que en una de las encuestas una artista/estudiante de posgrado explicó que estas licencias le permiten acceder a imágenes para su investigación “sin burocracia”, la disposición de ciertos materiales para fines educativos es también un debate importante que la Universidad lleva adelante a través del SeDiCi, por ejemplo. Sin embargo -y en línea con lo que señalábamos más arriba- no aparece una preocupación -salvo en el caso citado- por los modos de licenciamiento que tienen los materiales que se consultan, utilizan.

En línea con esta idea de que lo que circula en Internet puede ser retomado/usado sin problemas -que desconoce las legislaciones existentes- una de las principales problemáticas que detallaron los docentes entrevistados es el hábito del uso de softwares privativos que se crackean – es decir, se usan sin la compra de la licencia- para cumplir con el desarrollo de las cursadas y esto luego continúa en la vida profesional. En el campo del arte electrónico esto no ocurre tanto, ya que el principal desarrollo es en Software libre o abierto, programas como Processing o Pure Data tienen más desarrollo que los privativos. Según explican algunos docentes que trabajan en arte electrónico, como Emiliano Causa que dirige el emmeLab de la FBA y Ezequiel Rivero que también trabaja en el Laboratorio, este tipo de arte no se vende, no ha encontrado mercado, por lo tanto la financiación viene de concursos, muestras, presentaciones; pero no de una posible compra de la obra. Esta separación de cierto sector del Mercado ha permitido que sea en el espacio de lo colaborativo donde se dé el principal desarrollo del arte electrónico, otro aspecto que puede haber producido este cruce es que es una disciplina ligada a la programación, a la informática en la que trabajan artistas que son programadores o que trabajan en vínculo con ellos. Y, como hemos señalado, uno de los caminos más comunes de ingreso en el movimiento de la Cultura libre es el Software libre.

Pero esta independencia del Mercado de desarrollo de software no es así en relación al Diseño en Comunicación Visual donde Adobe es monopólico y es un software privativo. Es a partir de la visualización de lo costoso que es el pago de licencias o de la situación de *ilegalidad* en la que se ingresa al crackear softwares, que se llevan a cabo desarrollos como el Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre en el marco de la Facultad de Bellas Artes.

> “(…) el Laboratorio es para toda la Facultad; por lo tanto nos vamos a tener que meter en todos los campos del Software libre. (…) nosotros tenemos que ver qué pasa en Música, en Plástica, en Multimedia, en Artes Audiovisuales, hay mucho material y mucho software, todo eso es un macro mundo que está repleto de desarrollos, hay más de uno. Además está la posibilidad de hacer un ford que es tomar el código fuente y arrancar con otro desarrollo totalmente ajeno al que existe con la salvedad de que uno tiene que tener en

> cuenta que si estamos en el mundo del Software libre uno tiene que publicar el resultado. La libertad de tomarlo y desarrollarlo, pero la responsabilidad de compartir los nuevos productos."[286]

Este Laboratorio fue aprobado en agosto de 2014[287] y constituye un hito muy importante para la formación en la Facultad de Bellas Artes ya que va a aportar capacitación en torno al uso del Software libre y abierto, a promover el uso de licencias como las Creative Commons para compartir los desarrollos realizados y, principalmente, va a plantear el debate en torno a una problemática que se ha establecido en la producción artística desde que el cruce entre lo artístico y lo informático se ha ampliado. Este debate se vincula al hecho de cómo se reflexiona en torno a la relación arte-tecnología y, especialmente, arte-software. Lo que sostienen los docentes entrevistados -una postura que también se explicita a lo largo de esta tesis- es que las tecnologías tienen un diseño, una forma y ciertas lógicas que se establecen desde los lugares en que son producidas, esto vuelve necesaria una reflexión crítica acerca de estas tecnologías para no considerarlas como transparentes, neutrales, simples canales. Cuando se empiezan a complejizar, a problematizar, se ve claramente lo político en lo tecnológico y la importancia de que la Universidad Pública forme para la criticidad, para la transformación, para comprender y subvertir esas lógicas que, muchas veces, son las del Mercado (neo)liberal.

Como ya se ha explicado, en esta tesis se sostiene que el hombre siempre ha sido creador de tecnologías y que estas tecnologías están atravesadas por sus contextos a los que modifican y por los que son modificadas; pero para esto debemos entenderlas en su complejidad y no verlas como simples aparatos, libres de política e ideología. Que el diseño esté monopolizado por Adobe implica también que las lógicas de ese diseño van a estar entrampadas en aquello que los programas permiten (en el Capítulo 7 analizamos una experiencia colaborativa que utiliza Facebook como escenario de creación subvirtiendo a veces los sentidos de la plataforma, pero encontrando también limitaciones propias de las lógicas de ese espacio), en este sentido el Software libre o abierto permite desarmar esas lógicas y crear otras más vinculadas a los propios procesos, a las propias miradas. Entonces, la importancia de que en la Universidad Pública se discuta la *actitud* Copyleft no pasa sólo por lo costoso de las licencias o la ilegalidad del crackeo, sino principalmente por entender las lógicas desde las que creamos.

> "Alguien lo formó, le dio forma. Para cabalgar estas nuevas máquinas hay que formarse más en la lectura crítica de esas máquinas, comprender que existe este código que representa acciones, que es el código activo (…) Hoy los alumnos de cine trabajan con máquinas muy poderosas, muy formadas y,

286 Claudio Medín Profesor del Taller 3 Medios de Diseño en Comunicación Visual y Co-Director del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre. Entrevistado para esta investigación el 9-10-14.
287 Se aprobó por Consejo Directivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) el 28 de agosto de 2014.

> en muchos casos, por ahí no se dan cuenta y les están haciendo la película. En vez de ellos ponerse en directores, hay sitios donde te dan todas las opciones y plantillas (…) Y aquí estamos al borde de la problemática de lo global, de lo identitario versus la homogeneidad de contenidos, la uniformidad de contenidos, que es ya de por sí aunque termináramos ahí el análisis, ya de por sí es sumamente peligrosa porque es lo que está pasando, lo que decíamos del PowerPoint."[288]

> "(…) los diseñadores estamos hechos a imagen y semejanza de Adobe. Entonces, nosotros no hacemos cuadrados cuando dibujamos un cuadrado, hacemos el cuadrado que Adobe nos dice cómo se hace el cuadrado, es el poder de Adobe, no es nuestro cuadrado. Nuestros círculos, nuestras tipografías, en realidad lo que estamos haciendo es utilizar no sólo el producto, sino las lógicas que la empresa propuso para tener el producto. Y eso es muy grave, eso sí es para atender porque ahí estamos en un campo peligroso que es que nosotros empezamos a tomar la metodología de trabajo que impone el producto."[289]

El Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre, que será transversal a toda la Facultad de Bellas Artes y que busca articular con otras Facultades (Informática, Arquitectura, Astronomía, por ejemplo),[290] se constituye en un espacio de investigación, capacitación y desarrollo de software para las distintas carreras de la Facultad; pero también en un espacio de reflexión acerca de los modos de compartir el conocimiento ya que, al enmarcarse en la Cultura libre -apoyarse por ejemplo en el desarrollo de Software libres o abiertos ya existentes- deberán compartir los resultados y utilizar licencias Copyleft o Creative Commons para publicar esos documentos y los análisis de sus investigaciones. Porque, como señala muy claramente Claudio Medín, la comunidad del Software libre te da la posibilidad de tomar los desarrollos; pero con la responsabilidad de compartir las derivaciones, las transformaciones, los resultados a los que se llegue. Y quizás sea este el aspecto que más tensiones produzca al momento de comprender la *actitud* Copyleft porque, si bien hay una tendencia a considerar que lo que circula por Internet es de todos, no pasa lo mismo cuando uno es el autor de aquello que está circulando. Es decir, son diferentes actitudes cuando se está en el rol de público/receptor/usuario que cuando se es productor/autor. Y esto se entreteje con una manera de entender a la obra y al artista que se han cristalizado a partir del

288 Daniel Videla; docente de la materia Tecnología y Comunicación de la carrera de Artes Audiovisuales. Entrevistado para esta investigación el 26-9-14.

289 Claudio Medín Profesor del Taller 3 Medios de Diseño en Comunicación Visual y Co-Director del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre. Entrevistado para esta investigación el 9-10-14.

290 La articulación con informática es clara ya que necesitarán de saberes para el desarrollo de softwares. La mención a Arquitectura y a Astronomía se debe a que estas Facultades utilizan programas como el Autocad que, además de ser privativo, codifica sus archivos de tal manera que es muy complejo recuperarlos/abrirlos en otros programas.

proceso de la Modernidad -y que iremos confrontando a lo largo de la tesis.

> "Como también está en crisis ese modelo, si el diseño lo define la producción, el conocimiento estratégico o el producto final, eso también impacta en esta idea de de quién es la obra, los derechos, si te lo doy, si no te lo doy, si lo escondo, si te doy un jpg para que no lo puedas abrir. Todo ese espacio del tener, del guardar, tiene en el fondo un modelo de gestión y también de entender qué es lo que hace un diseñador cuando diseña. Para nosotros el diseño es el proceso en sí y después de ese proceso, sólo a veces, hay objetos reales y a veces hay otros intangibles: recomendaciones, asesorías, decirle al tipo que nos llamó al pedo. Eso también es el diseño, no es hacer automáticamente lo que te están pidiendo."[291]

Aquí entran en tensión el concepto de obra como objeto acabado y la idea del proceso que es lo que se sustenta desde la *actitud* Copyleft, el potencial del artista está en el saber hacer (el know how), saber construir el proceso. Eso demanda trabajo, no inspiración o genialidad. Pero esas concepciones de artista genio y obra clausurada y clausurante aún imperan en el mundo más tradicional del arte y entran en disputa con las maneras colaborativas de la Cultura libre. Por ejemplo, en las encuestas se pedía que definieran la obra, el artista y la creación. Al hacer el ejercicio de rastrear los conceptos que más aparecían, en el caso de obra lo más repetido fue "expresión" ligado a una mirada de que la obra debe surgir de los deseos del autor, de su "alma" (en algunas respuestas se usa este término), de una búsqueda por su interior en la que influye el contexto (esto es reconocido) pero sobre el que el artista debe actuar con libertad -un término que aparece al definir al artista-, originalidad y visión. Pocos enuncian al artista como un trabajador y a la obra como un producto de ese trabajo contextualizado. Hay que reconocer que sí, al momento de definir la obra, se refiere a espacios de legitimación y a la tríada autor-obra-público (si no es reconocida por alguien como obra, no es obra). Con este juego se evidencia cómo, en muchas ocasiones, seguimos atravesados por ideas cristalizadas de la obra y el artista, entendiéndolas en una relación estrecha, la obra es la expresión de la personalidad del artista. Ese vínculo tan íntimo, tan cercano, a veces impide el poder desprenderse de esa obra, entender que ese autor puede haber contribuido sólo a un momento de ese proceso. En cambio, lo que aparece es una identidad fuerte entre ambos. En el caso de la creación, la palabra que más destaca en las definiciones es proceso y luego ponen en tensión las ideas de la inspiración y el trabajo. La creación sí se percibe como un trabajo, un proceso; pero de diálogo del artista y la obra y, ahí, nuevamente, aparece esa ligazón de la paternidad. Como ya se ha explicado, el Copyleft no desconoce la autoría, la figura del autor; pero al poner la obra en la posibilidad de una transformación y derivación constante, quita esa relación tan estrecha entre autor y obra y, si se quiere, abre más al tercer

291 Claudio Medín Profesor del Taller 3 Medios de Diseño en Comunicación Visual y Co-Director del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre. Entrevistado para esta investigación el 9-10-14.

elemento de la tríada: el público que también puede convertirse en autor -derivador, transformador-.
Otro problema que puede surgir -de hecho ocurre entre algunos de los artistas que licencian con Copyleft- es que si la obra es la expresión de la personalidad, el deseo, el sentimiento del autor; entonces no hay posibilidad de producir arte “por encargo” o lo que se produce “por encargo” no tiene esa potencia de la *obra real* como expresión del propio artista. Y por “arte por encargo” nos podemos referir a temas de concursos, perspectivas curatoriales de determinadas muestras, presentaciones para eventos, subsidios, becas. El peligro de estas definiciones que operan subyacentemente es que parecen sostener que el arte auténtico es el que se hace por *hobby,* desinteresadamente porque surge del *interior* del artista y a lo que se aspira es a que alguien (con poder de legitimación) lo descubra y les otorgue un reconocimiento. Esta idea aparece -lo retomaremos en el Capítulo 6- en algunos artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft y, desde esta postura, se obturan muchas veces posibilidades de réditos económicos. Es esta paradoja que plantea Graw: el arte se vincula estrechamente con el Mercado; sin embargo uno de los principales valores que se sustentan es que ese arte no sea producido con el *fin de* ganar dinero, el ganar dinero, en todo caso, sería un plus a la satisfacción de ver la obra concretada.
Y tal vez sean estas ideas las que siguen estableciendo una separación, una distancia entre las artes que podemos pensar como tradicionales (plástica, música) y las de diseño. Más allá de que compartan espacios, recorridos formativos, profesores, las carreras de Diseño, al ubicarse más claramente del lado de una producción para un mercado, no responderían tanto a esta idea de *expresión de los verdaderos deseos del artista.*

> “La Facultad de Bellas Artes tiene una pelea bizantina -que no importa, pero es para divertirse un rato- que es entre Arte y Diseño. Por eso todo se llama arte y diseño, si querés conciliar, y sino es artístico, de las Bellas Artes o es diseño. Todo es de arte y diseño, arte y diseño. Pero si preguntás, hay como una cosa así para pelearse en un asado que es una cosa que surge, que si es arte o es diseño. Entonces, la división final sería que la parte artística de Bellas Artes tiene que ver con las viejas artes como la pintura a caballete, la escultura, la música –hay Compositor de Orquesta, Intérprete de Guitarra, hay un montón de carreras que son así. Y por otro lado estaría Diseño, que tendría que ver más con una industria, con gente que va a trabajar para una industria, y va a trabajar con sus conocimientos –que en el fondo son iguales a los del que va a trabajar con pintura de caballete, en el fondo de todo-, pero va a trabajar para una industria se supone, y en algún punto no sé por qué va a ser una persona distinta al otro. El de música popular está ahora, que se supone que es un tipo que va a terminar trabajando para la industria de la

música, y no el otro que va a terminar siendo concertista (...)”[292]

“No es ilógico que esté una carrera de Diseño en el espacio de Bellas Artes porque hay toda una parte de configuración, una parte de estética... si bien nosotros tenemos toda esta previa que te planteo, para nosotros el dibujo por ahí es la frutilla del postre a diferencia de otros colegas de la Facultad donde hay una tarea de producción artística directa. Hay un encontrarse con el material, la materialidad es la que habla, completa el discurso. El Diseño en ese aspecto no es lo mismo, pero bueno nosotros también tenemos un tema de configuración espacial que compartimos con algunas actividades, el tema de estética y de valorización del espacio, del color, de la forma, de las texturas que compartimos con otras disciplinas. Tenemos un componente artístico que es importante, la diferencia es nuestro objeto de estudio (...) nosotros somos la visualización del lenguaje. Hay un lenguaje que es previo y nosotros venimos atrás y lo dibujamos a ese lenguaje. (…) En Comunicación Visual si no hay texto y no hay contexto, no hay diseño; no existe el diseño sin texto. En eso nos parecemos mucho a los comunicadores sociales, tenemos ese primo que no lo tenemos adentro de la Facultad... Lo que te estoy definiendo son filosofías, ideologías dentro de la Comunicación Visual, vuelvo a repetirte que no todos los diseñadores tenemos este espacio de desarrollo... no tenemos esta propuesta, para algunos es algo mucho más liviano, estético, que está comprometido más que nada con uno, a veces hasta llegar a la locura de no ser el intérprete, sino ser alguien que pidió un mecenas (...)”[293]

En esto que plantea Claudio Medín puede resumirse la tensión entre el arte y el diseño que señalaba Germán Monti: la expresión o la interpretación, entendiendo que la expresión es “algo” que nace del artista y en la interpretación juegan expectativas, miradas y deseos de otros diferentes al artista. Son dilemas que atraviesan la práctica artística y se asientan en esa pretendida autonomía del arte y en la invisibilización de las prácticas colectivas que operaron a partir del proceso de la Modernidad.

Desde la filosofía del Copyleft, si bien se proponen otras maneras de entender la producción artística, a veces se reproduce esta idea de un arte separado del Mercado, autónomo de la Industria Cultural, aunque reintegrado a la vida -esto se desarrollará en próximos capítulos-; tal vez un poco retomando el discurso de las primeras vanguardias – como se trabajará en el Capítulo 5. Pero lo que sí es claro en el movimiento de la Cultura libre, y que también aparece en el relato de los docentes entrevistados que asumen esta posición en sus clases, es la idea

---

292 Germán Monti, fue docente de Lenguaje Multimedial II. Entrevistado para esta investigación el 3-9-14.

293 Claudio Medín Profesor del Taller 3 Medios de Diseño en Comunicación Visual y Co-Director del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre. Entrevistado para esta investigación el 9-10-14.

de colaboración, de un hacer colectivo y cómo el uso de Softwares libres o abiertos permiten o potencian la indagación, la investigación, la exploración, un hágalo usted mismo. Tal vez sea por esto que los docentes consultados, especialmente los que trabajan en materias proyectuales, sostienen que la reflexión por el Software y las licencias libres no tiene que ser un eje del programa, sino que debe atravesar toda la propuesta. Esto también se vincula al rol que sostienen que debería tener la Universidad Pública como usuario, desarrollador y educador en el uso de Softwares libres.

> "Sin una cosa coercitiva porque me parece que además no es algo institucionalizado, el uso de una práctica, hasta inclusive de las licencias. Me parece que es algo que uno tiene que optar como cierto círculo y sentirse cómodo en esa forma de trabajo. Y si vos lo convertís en algo práctico en la Facultad, lo estás congelando, lo estás dejando como una cosa que digan: "Ah, sí. Yo en la Facultad vi Software libre, lo tuve que cursar y me saqué 8". No me parece que sea algo que haya que meter en la currícula de una manera puntual, sino transversal. Me parece que toda la carrera Multimedia tendría que trabajar con Software libre."[294]

> "El tema de las licencias no es un tema que se resuelva en las cátedras de Legislación, es un tema que deben resolver además en los talleres, en las materias proyectuales porque el insumo vos no lo usás en la cátedra de legislación, cuando vos te estás robando el insumo te lo estás robando para las materias técnicas o proyectuales. Ahí es donde está el problema, las discusiones de legislación, de derechos deberían estar en las materias troncales o interactuar con las de Legislación."[295]

> "Y ya en el hecho de mostrar las herramientas y explicar qué es una herramienta gratuita y dónde se la pueden bajar y que hay foros y comunidades, al tratar de inculcar esa forma de trabajar ya de alguna manera lo vamos transmitiendo. No damos clases puntualmente sobre eso sino que en la práctica tratamos de mostrarlo (…) Creo que tendría que haber como una bajada de línea muy clara de que la Universidad Pública debería usar Software libre y gratuito y que todo lo que se produzca esté bajo licencias Creative Commons, no me cabe duda de que tendría que ser así.."[296]

Teniendo en cuenta estas lógicas y esta idea del rol que debería tener la Universidad Pública en la promoción de los Softwares y las licencias libres, el Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre se plantea como transversal e interdepartamental generando

294 Germán Monti, fue docente de Lenguaje Multimedial II. Entrevistado para esta investigación el 3-9-14.
295 Claudio Medín Profesor del Taller 3 Medios de Diseño en Comunicación Visual y Co-Director del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre. Entrevistado para esta investigación el 9-10-14.
296 Christian Silva, docente de Tecnología Multimedia. Entrevistado para esta investigación el 25-8-14.

así un espacio nuevo para el debate de estos temas en la Academia. De todos modos, más allá de que en las materias proyectuales el tema se aborde transversalmente, desde la práctica con Softwares libres o abiertos y el uso de materiales licenciados con Creative Commons, consideramos que es importante que la problemática se presente también en las materias de legislación ya que los productores de cualquier área del campo del arte necesitan conocer estos debates, las posibilidades de uso de los materiales que retoman para sus trabajos y la manera de poder compartir sus producciones, sean de tipo más académico (ponencias, artículos, materiales de clases) o artísticas.

En este sentido, la profesora Miriam Alcolcel, titular de la cátedra de Legislación y Política Cultural señala que los estudiantes llegan a cursar esa materia -que se dicta en los años superiores para las carreras de Plástica e Historia del Arte- sin conocer nada acerca de los Derechos de autor. En esa asignatura se trabaja sobre los modos de licenciamiento con Creative Commons como un eje dentro del tema de Derecho de autor.

> "Nosotros lo damos como un ítem final luego de haberlos introducido en lo que es específicamente nuestra legislación. Todo esto es muy nuevo pero se trabaja ya mucho con Copyleft, muchísimo y, en general, los chicos en la Facultad están acostumbrados a subir obras a la red; pero no las ingresan dentro de estos marcos y, por otro lado, no saben los riesgos que pueden tener al no incorporarlas (...)"[297]

Alcolcel sostiene que los estudiantes se muestran interesados en las licencias Creative Commons porque sienten que pueden manejar las obras de otros y también que pueden decidir sobre aquello que comparten en Internet, por ejemplo. La sensación de *libertad* que les dan las obras licenciadas con Creative Commons se relaciona a que, generalmente, según explica Alcolcel y como señalan otros docentes entrevistados, los estudiantes vulneran los derechos de otros porque no conocen los marcos legales de protección de esos derechos. "No tienen la intención de vulnerar derechos; pero lo hacen porque intervienen las obras de otros, bajan obras que no están autorizadas, citan autores sin decir a quiénes están citando. Hacen un manejo del derecho que es muy, muy especial. Acá, entonces, es como que se desayunan."[298] Alcolcel resalta el gran desconocimiento que hay, en todos los ámbitos, del Derecho de autor. Incluso aclara que ella, como abogada, durante la carrera nunca profundizó en el Derecho de autor y que fue a partir de su tarea docente en Bellas Artes que empezó a estudiar estos temas en profundidad.

Es este desconocimiento de la ley base lo que a veces dificulta entender qué es lo que transforma la *actitud* Copyleft, lo que proponen licencias como las Creative Commons. Esta falta de conocimientos y la apropiación naturalizada de lo que circula por Internet no permite el cues-

297 Entrevista a Miriam Alcolcel, titular de la materia Legislación y Política cultural, entrevistada para esta investigación el 28 de octubre de 2014.
298 Entrevista a Miriam Alcolcel, titular de la materia Legislación y Política cultural, entrevistada para esta investigación el 28 de octubre de 2014.

tionamiento acerca de la legislación vigente y la privatización del conocimiento que supone que los derechos patrimoniales puedan estar en manos de empresas por plazos cada vez más amplios.

Además, y tal como señalaron otros docentes entrevistados, los estudiantes no se piensan a sí mismos como autores- tal vez esto se vincule a lo que emergió en las encuestas acerca de entender la autoría muy ligada a una *expresión única*, por lo tanto, desde esta perspectiva, los trabajos realizados para las materias, por ejemplo, no serían "trabajos de autor"-. Es tal el peso sociocultural de la palabra autor que termina diluyendo las autorías más cotidianas en busca de una marca, un sello fuerte.

> "Una de las cosas que les pregunto cuando empiezo a dar la materia es ¿ustedes son autores? Y me dicen "no, yo voy a ser autor cuando me reciba, cuando tenga el título, yo todavía no soy autor de nada". Les parece que nada más para la obra que van a sacar al comercio, cuando un chico de 7, 9, 10 años también es autor y nadie puede utilizar la obra sin el consentimiento, en ese caso, de sus padres que lo representan."[299]

En la materia de Legislación y Políticas Audiovisuales del Departamento de Artes Audiovisuales también se trabaja el tema de las licencias Creative Commons en el marco del estudio de la legislación sobre Derechos de autor y cómo éstos son resignificados por Internet. La cátedra es nueva, corresponde al nuevo plan de estudios y se creó en 2011. Alejandro Nigri, titular de la materia, considera que es en Internet donde se está dando la pelea de la circulación cultural y que -según explica en una entrevista para esta tesis- para los grandes países las reglamentaciones sobre la Propiedad Intelectual son un problema de dinero, mientras que para los países emergentes son claramente un problema de subsistencia cultural. Desde este lugar, y encuadrado en una visión crítica de la actual ley de Propiedad Intelectual a la que considera muy estricta, introduce a los estudiantes en el conocimiento de las licencias Creative Commons no sólo como manera de compartir sus trabajos en Internet, sino también como una manera de acceder a materiales compartibles que evitan que los realizadores (con proyectos sin financiamiento, con proyectos para las clases, por ejemplo) tengan que pagar cánones a SADAIC. De esta manera, los repositorios de música licenciada con Creative Commons permiten musicalizar un documental, un corto, una película sin infringir la ley y no teniendo que pagar sumas que no están al alcance de estudiantes o pequeños realizadores. Reconoce, de todos modos, que aún no hay masa crítica de producciones licenciadas con Creative Commons para derivar y reutilizar. Más allá de esto, estas licencias permiten que las obras puedan ser difundidas en Internet en un marco de legalidad. Esto, destaca Nigri, no es menor ya que los jóvenes realizadores quieren que su obra se conozca, por lo tanto encuentran en estas licencias una opción para el circuito alternativo. Nigri reconoce que hay prácticas cultu-

299 Entrevista a Miriam Alcolcel, titular de la materia Legislación y Política cultural, entrevistada para esta investigación el 28 de octubre de 2014.

rales-artísticas que han estallado, como por ejemplo el remix, y que las licencias Creative Commons no pueden ampararlas, no se pueden encuadrar legalmente; por eso es necesaria una transformación de la ley de Propiedad Intelectual de la que las Creative Commons son una solución parcial que permite, por ejemplo, disputar el espacio de Internet.

En la materia Legislación y Práctica Profesional, que se dicta para las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual, también se abordan las tensiones entre las potencialidades de circulación que habilitan los entornos digitales e Internet y los marcos legales vigentes; las tensiones entre el derecho de autor y el derecho de acceso a la cultura. Según explica la profesora Stella Vélez, adjunta de la materia, la cátedra aborda la temática del Copyleft proponiéndole a los estudiantes realizar trabajos prácticos sobre temas que generan debate y dan cuenta de las tensiones mencionadas, además incluyen en la bibliografía el libro *Argentina Copyleft* y el artículo "Copyright y redes P2P; ¿ El cielo o el infierno de los creadores?", ambos textos escritos por referentes de la Cultura libre. Vélez considera que es importante que los estudiantes conozcan "las implicancias de la liberación de cualquier tipo de producción cultural, asegurar la circulación, dada su ubicuidad, y permitir la reapropiación de estos bienes no rivales, que se regeneran y comparten constantemente."[300]

Estas materias de Legislación se encuentran, generalmente, al final de los trayectos formativos, una vez que los estudiantes realizaron sus recorridos académicos, produjeron trabajos, compartieron y circularon muchas veces sin reflexionar acerca de su rol de autor y de *usuarios* de las obras de otros. De todos modos, es interesante que en estas materias se incluya el debate por estos otros modos de licenciamientos que implican las Creative Commons.

A estos desarrollos y reflexiones que se están llevando adelante en la Facultad de Bellas Artes en relación al Software y las licencias libres se suma el proyecto de crear una plataforma de música colaborativa: el proyecto Biblioteca de sonidos y ritmos de instrumentos del Folclore Argentino que impulsa el profesor de la materia Tecnología del Departamento de Música Juan Martin Albariño, quien además es responsable del área de investigación. La idea surgió a partir de que en composición musical se utilizan muchos bancos de sonidos, pero éstos tienen licencias costosas y que no contemplan instrumentos de la música folclórica. Por lo tanto, el proyecto de la Biblioteca de sonidos pretende ser un espacio gratuito para que se compartan sonidos y ritmos con fines educativos, para componer, arreglar y también como una base de datos.[301]

Las plataformas para crear colaborativamente o para compartir en forma abierta el conocimiento o la producción son muy importantes en los ámbitos educativos. Las reflexiones que se llevan adelante en las distintas materias acerca del Software y las licencias libres se suma a otra de igual relevancia: que el conocimiento que se produce en la Universidad Pública debe

300 Respuesta de la profesora Stella Vélez, adjunta de la cátedra de Legislación y Práctica Profesional, a la encuesta diseñada para esta investigación con el objetivo de relevar las prácticas docentes en relación a la *actitud* Copyleft.

301 Se puede consultar más información en http://fba.unlp.edu.ar/laboratoriosonido/?page_id=10 Último acceso 9-11-14.

ser al menos compartible. En este sentido construye y produce el Repositorio Institucional de la UNLP.

6.1 Unas breves palabras sobre el SEDICI

Si bien el Servicio de Difusión de la Creación Intelectual (SeDiCi) no es un espacio propio del mundo de lo artístico -en el sentido de lo que venimos desarrollando en este capítulo- nos parece un hito central al momento de pensar las políticas universitarias de acceso al conocimiento. Consideramos que el SeDiCi es un avance importante en la política de circulación de conocimiento en la Universidad de La Plata que marca, además, la intencionalidad de un desarrollo hacia la construcción de otros modelos para la difusión de los bienes simbólicos. A esto debemos sumar que esta plataforma se creó en 2003, mucho antes de que se sancionara la ley 26.899, que es de 2013, y establece que los organismos e instituciones públicas que componen el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI) deberán

> "desarrollar repositorios digitales institucionales de acceso abierto, propios o compartidos, en los que se depositará la producción científico-tecnológica resultante del trabajo, formación y/o proyectos, financiados total o parcialmente con fondos públicos, de sus investigadores, tecnólogos, docentes, becarios de posdoctorado y estudiantes de maestría y doctorado. Esta producción científico-tecnológica abarcará al conjunto de documentos (artículos de revistas, trabajos técnico-científicos, tesis académicas, entre otros), que sean resultado de la realización de actividades de investigación."[302]

De hecho, la experiencia del SeDiCi se tomó como antecedente para la redacción de la ley. En esta plataforma se pueden compartir ponencias, artículos de revistas, materiales de cátedra, libros, audios, videos, imágenes. Los estudiantes de posgrado de las carreras de la UNLP tienen la obligatoriedad de compartir en esta plataforma sus trabajos de tesis -la carga en el SeDiCi es, desde 2011 y por resolución 78/11, un requisito al momento de tramitar el título. Sin duda esta reglamentación logró posicionar a la plataforma, otorgarle mayor visibilidad institucional.

Los materiales que se comparten en el SeDiCi se licencian con Creative Commons, el/los autores pueden seleccionar cualquiera de las Creative Commons disponibles -de las que detallamos en el Capítulo 3-, esto quiere decir que pueden elegir qué permisos otorgan a los lectores/usuarios/públicos. En este sentido, el análisis que han hecho desde la dirección del PrEBi-SeDiCi (Proyecto de enlace de Bibliotecas y Repositorio Institucional de la UNLP) es que los trabajos se comparten mayoritariamente con las licencias que permiten menos usos.

302 Art. 1° de la ley 26.899 disponible en http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm

Por ejemplo, hasta el momento sólo el 0,29% de los trabajos se han compartido con la licencia CC BY-SA 2.5 AR y el 0,09% han usado la CC BY-SA 3.0 que son las licencias que permiten la copia, la distribución, la derivación incluso con fines comerciales con la condición de que los productos derivados se compartan con la misma licencia (es la Creative Commons de tipo Copyleft). En este punto es importante señalar que estos datos son sobre un total de 17.927 trabajos compartidos con las licencias 2.5 o inferior y 8756 trabajos compartidos con las 3.0 unported. Mientras que más del 44% de los trabajos licenciados con las versiones 2.5 eligieron la CC BY-NC-ND que sólo permite la distribución sin derivaciones, ni usos comerciales, esta es la licencia Creative Commons más restrictiva. De los autores que usaron la 3.0 más del 33% eligió también la CC BY-NC-ND. Sin embargo, es significativo que la CC BY 3.0, que permite todos los usos, ha sido elegida en el 41% de los casos y la CC BY-NC-SA en el 45% de los casos correspondientes al uso de las 3.0.[303] Estas dos últimas licencias son bastante abiertas, la BY -que es la que recomienda la UNLP- permite todos los usos; pero no establece que las obras derivadas deban ser compartidas bajo la misma licencia; mientras que la CC BY-NC-SA permite distribuir, derivar aunque sin usos comerciales siempre que se comparta bajo la misma licencia. La UNLP considera a la licencia BY como la más abierta y a la BY- SA en segundo lugar; como ya hemos establecido en esta tesis desde la *actitud* Copyleft se prefieren las de tipo "Compartir Igual (SA)" porque son las que impiden que aquello que fue creado con libertades sea restringido con Copyrights.

Señalábamos antes que 8756 trabajos se han registrado bajo la 3.0, que es en la versión en la que se han elegido los usos más abiertos; pero si tomamos el total de los trabajos considerando conjuntamente las licenciadas bajo 2.5 y las que están bajo 3.0, la mayor preeminencia es de las licencias que no permiten derivadas, ni usos comerciales (BY-NC-ND), ya que es del 41%. La recomendada por la UNLP (BY) alcanza el 16%, y el 31,17% ha elegido las que no permiten usos comerciales y establecen que se debe compartir bajo la misma licencia (BY-NC-SA). La de tipo Copyleft (BY-SA) alcanza sólo el 0,23%.[304]

El SeDiCi organiza sus archivos en Colecciones que comprenden: Academia Nacional de Agronomía y Veterinaria (ANAV), Colecciones especiales, Digitalización y preservación, Eventos, Recursos educativos abiertos, Red de Universidades con Carreras en Informática (RedUNCI), Revistas, Sociedad Argentina de Informática (SADIO), Unidades académicas. De estas colecciones, las Unidades Académicas aportan el 21,32% de los materiales presentes en el SeDiCi, lo que más aporta -45,70%- son las Revistas;[305] pero la contribución de las Unidades Académicas ocupa el segundo lugar. Nos interesa analizar cuánto aporta cada

303 Estos datos fueron provistos por la dirección del PrEBi-SeDiCi el 24 de octubre de 2014.
En Anexo se adjuntan gráficos de estos datos y los recabados especialmente para esta tesis.

304 El SeDiCi cuenta con más trabajos subidos a la plataforma -cerca de 40 mil archivos- pero durante los primeros años no se usaban las licencias Creative Commons, por lo que más de 10 mil archivos no tienen estos licenciamientos.

305 Los datos relacionados con la participación de las Unidades Académicas en general y la Facultad de Bellas Artes en especial se tomaron el 24 de octubre de 2014 para esta investigación.

Unidad Académica para visualizar la participación de la Facultad de Bellas Artes porque, como se explicó antes, es uno de los espacios académicos representativos del mundo del arte.

Entonces, a partir de un ejercicio de exploración en el que se recuperaron los datos de los materiales compartidos por cada Unidad Académica al 24 de octubre de 2014, se obtuvieron los siguientes resultados: de las Unidades Académicas Ciencias Jurídicas y Sociales y Ciencias Naturales y Museo son las que más aportan al SeDiCi -con el 19,94% y el 18,24% respectivamente, mientras que la Facultad de Bellas Artes sólo aporta el 1,41% del total de documentos compartidos. Si a esto le restamos las tesis de doctorado y de maestría -que desde 2011 es obligatorio compartir en la plataforma- Ciencias Jurídicas y Sociales continúa siendo la Unidad Académica que más aporta (29,57%) seguido de Presidencia (16,86% + 3,33% de EDULP), mientras que Bellas Artes aporta el 2,8% del total; por lo que aumenta su porcentaje de participación cuando se descuentan las tesis de posgrado que comparten otras Unidades Académicas. Del total de lo compartido por Bellas Artes en el SeDiCi, las Imágenes en movimiento aportan el 40,52%, los Objetos de conferencias (18,10%), mientras que las tesis de posgrado -de colocación obligatoria- se ubican en el tercer lugar con el 15,52%. Es importante resaltar que los archivos considerados como Imágenes en movimiento se subieron en 2004, lo mismo ocurre con los archivos clasificados como Imágenes fijas que fueron publicados entre 2004 y 2005. En los últimos años lo que más se ha compartido son los archivos clasificados como Objetos de conferencia. También es importante señalar que la mayoría de los trabajos compartidos no están licenciados (esto ocurre con las Imágenes y las Imágenes en movimiento) porque se subieron a la plataforma antes de que se usaran las licencias Creative Commons en el SeDiCi y, de los licenciados, la mayor parte está bajo la licencia CC By-NC-ND, la más restrictiva.[306]

Esta exploración nos permite ver que lo que más se comparte en el total de las Unidades Académicas son las tesis de posgrado (43%) -que deben ser compartidas por resolución 78/11–, en segundo lugar los Objetos de conferencia (14,34%) y en tercer lugar los Artículos (13,91%). También nos permite ver que la Facultad de Bellas Artes no se ubica entre las que más publica en el SeDiCi y que el uso de las licencias Creative Commons tiende hacia las más restrictivas. El hecho de que la mayoría de los materiales subidos recientemente por integrantes de la Facultad de Bellas Artes sean “papers” da cuenta de que esta plataforma no es visualizada como un espacio de circulación de obras, sino principalmente de los formatos académicos más tradicionales como los artículos y las ponencias. Por otro lado, la preeminencia de las licencias más restrictivas nos lleva a reflexionar respecto a las lógicas de

306 En la descripción se utilizan las denominaciones que la plataforma propone para clasificar los materiales que aportan las Unidades Académicas: Tesis doctorado, Tesis de maestría, Trabajo final de especialización, Tesis de grado, Artículo, Objeto de conferencia, Preprint, Libro, Cap. de libro, Imagen en movimiento, Imagen fija, Informe técnico, Objeto de aprendizaje, Comunicación, Documento de trabajo, Contribución a revista, Revisión, Resolución, Trabajo final Especialización en Docencia Universitaria, Audio, Discurso, Documento Institucional, Entrevista, Música, Testimonio, Instrumento científico, Instrumento musical.

propiedad que imperan incluso para textos que promueven el desarrollo científico.

Más allá de estas tensiones, proyectos como el SeDiCi, el Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre, la Biblioteca de sonidos y los desarrollos en la Facultad de Informática (que no se abordan en esta tesis, pero que implican la relación de la Facultad con organizaciones de Software libre) dan cuenta de un camino de la Universidad Pública de La Plata hacia otro paradigma del sistema de socialización de los saberes.

6.2. Una mención final: Moldeo. Un software libre para la expresión corporal

Resulta interesante presentar el desarrollo del software Moldeo ya que articula algunos de los aspectos que se han desarrollado a lo largo de este capítulo. Si bien el software no está directamente desarrollado por la UNLP, sí se inscribe en una investigación que realiza, en el marco de la Universidad y de la Facultad de Bellas Artes, la profesora Alejandra Ceriani y que tiene como principal objetivo reflexionar acerca de las articulaciones entre cuerpo, espacio escénico y tecnologías digitales.

El proyecto que Ceriani dirige va más allá de pensar la articulación de la danza con las tecnologías incluyendo videos (lo que sería video danza), sino que explora la relación con softwares y hardwares de captura de movimientos y posicionamientos aplicados al control de sonido y video en tiempo real. Así lo explica Ceriani:

> "El cuerpo es captado por una cámara, y este movimiento es traducido y reinterpretado en paradigmas visuales y sonoros que, a su vez, se combinan y realimentan con el material propiamente generado por el músico y diseñador del sonido y por el programador y diseñador de imagen. Se llega así a una trama de estado cinestésico, a un cruce de sentidos de múltiples lecturas, que transcurre por diferentes estados y participaciones de los artistas."[307]

En este campo de articulación de la danza con la música y la imagen uno de los softwares utilizados es Isadora que es privativo y, por lo tanto, con costosas licencias.[308] Es frente a esta situación que Ceriani se plantea la necesidad de utilizar un software libre o abierto y suma al trabajo de investigación el desarrollo de software de Fabricio Costa Alisedo,[309] el software MOLDEO de código abierto que corre en Linux (aunque también puede correr en Windows y Mac) y puede ser descargado desde el sitio web del proyecto www.moldeo.org En la página, además, se accede a la documentación del proceso de desarrollo lo que permite no sólo

307 En Ceriani, Alejandra "Sinópsis del proyecto Speak" disponible en http://www.alejandraceriani.com.ar/speak.html Último acceso 23-10-14.
308 Se puede consultar información sobre Isadora en http://troikatronix.com/isadora/about/ Último acceso 23-10-14
309 Si bien Fabricio Costa Alisedo no forma parte del proyecto de investigación, el software es lo que permite plantear esa articulación entre cuerpo, espacio escénico y tecnologías digitales. La investigación de Ceriani y el proyecto Moldeo se cruzan en esta búsqueda de softwares abiertos que permitan esa relación que antes estaba totalmente en el campo del software privativo. Ceriani promueve, desde su investigación y sus prácticas, el uso de este software. También participa del desarrollo de Moldeo Javiera Sáez Mansilla.

convertirse en usuario sino, incluso, poder modificar el software de acuerdo a las necesidades de las diferentes especificidades. Un aspecto interesante es que Moldeo está pensado no sólo para la performance en el espacio escénico -entendida como obra o espectáculo- sino también para el desarrollo en lo educativo y la investigación artística.

> “Promuevo mucho la idea de investigación artística, entonces... mañana tengo ensayo, vamos a presentar la versión nueva de lo que estamos trabajando ahora; pero siempre con esa idea no de espectáculo, nunca de esa exigencia de un espectáculo, sino este es el proceso, esto es lo que... acá llegamos. Entonces eso nos posibilita probar, podemos probar qué pasa si yo hago esta propuesta corporal o ellos dicen ahí esto que proponés... es como un entretejido de esas cuestiones. Cuando nos vemos apretados porque tenemos una fecha o algo, nos damos cuenta de que no es la forma de trabajar que nos interesa. Nos gusta mucho investigar y ver qué pasa. Entonces en algún lugar, ya hace 7 años que estamos trabajando juntos, es lo que posibilita que digamos bueno esto puede ir por acá, como un centro de probe.”[310]

Aparece un concepto de obra como proceso de prueba, de creación compartida con un público que pregunta, interviene. La performance no es entendida como un espectáculo, sino como un proceso de aprendizaje, de ensayo y error, un work in progress -idea muy asociada al desarrollo del software colaborativo. Incluso, Alejandra Ceriani diferencia sus performances de lo que podría ser el Cirque du Soleil ya que aclara que en su modo de trabajo muestran lo que sería el “backstage”, “la magia” del proceso de producción; de hecho empiezan las muestras explicando cómo se usa el software con un segmento al que denominan “Azafata” y luego se quedan a responder las preguntas que puedan surgir. Es concebido no como show, sino como instancia de aprendizaje.

> “(…) el público veía procesos de trabajo, no obras. Entonces, podían preguntar, explicar, a mí me resultaba más interesante, totalmente. Te dicen “no muestres la magia”, no existe eso. Habrá a quien le encante y vaya y pague el Cirque du soleil.”[311]

Sin embargo, en ese espacio de consultas con el público nunca ha surgido una pregunta por lo que significa que el software sea abierto, qué permite, qué posibilidades genera. El equipo explica qué tipo de software es Moldeo; pero eso no parece generar inquietudes. Por otro lado, el desarrollo de este software se vincula, también, a una Política Pública: el Plan Conectar Igualdad que permite a los docentes incorporar las tecnologías también en áreas como la danza, la expresión corporal.

---

310 Alejandra Ceriani en una entrevista realizada para esta investigación el 26 de septiembre de 2014.
311 Alejandra Ceriani en una entrevista realizada para esta investigación el 26 de septiembre de 2014.

> “(…) en el proyecto de investigación yo promuevo el uso del Software libre para las netbooks porque no hay posibilidad si no de que te paguen un software, digo para danza y teatro, para artes escénicas visuales que es lo que trabaja Moldeo en tiempo real que es otra característica.[312]

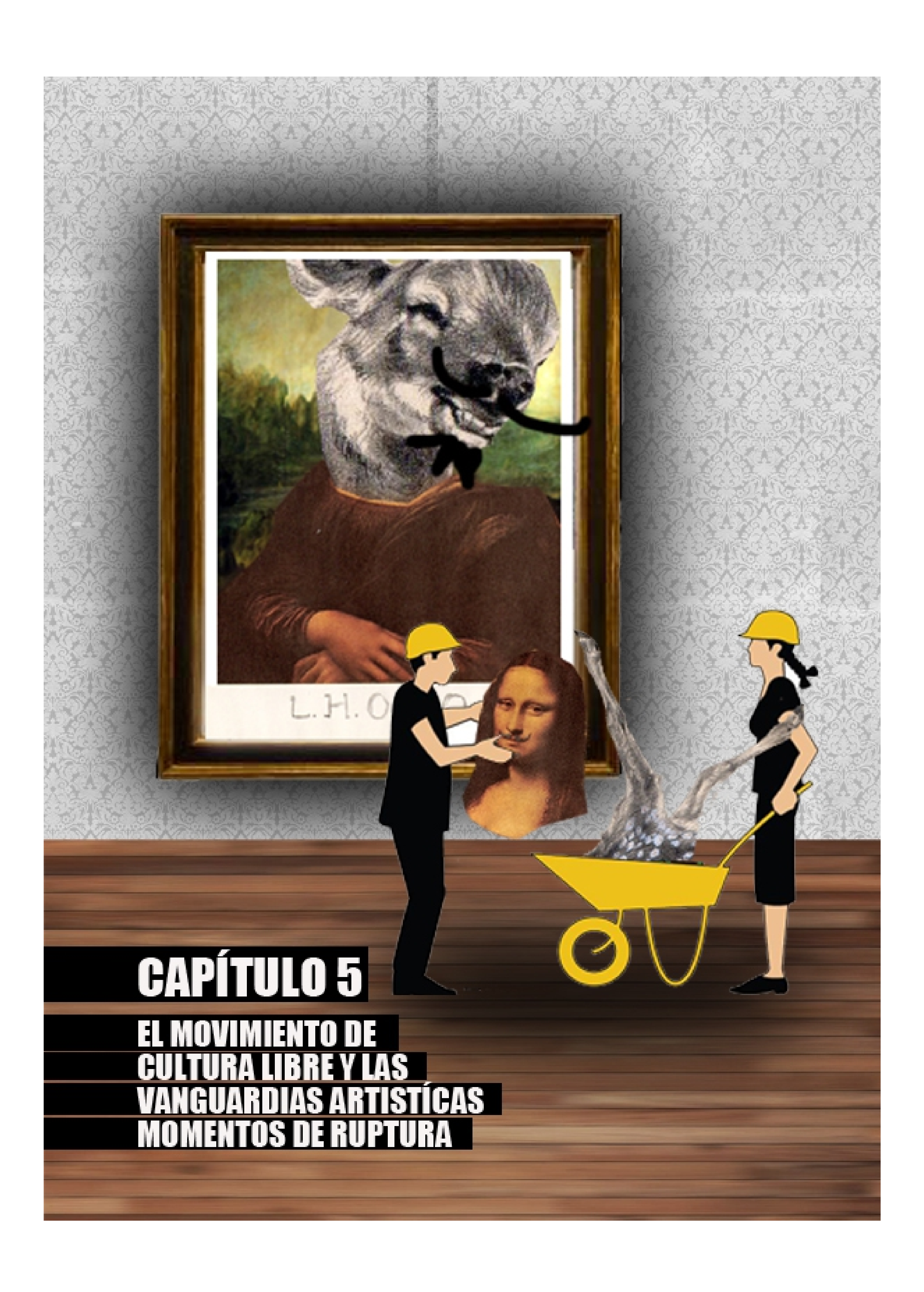
Por lo tanto, el software no tiene sólo un desarrollo en el campo del arte escénico, sino también -como ya se señaló- en el campo de lo educativo y la investigación artística. Es en este punto, el de la formación ya sea en relación con los equipos escénicos o con los docentes capacitados, donde más dificultades y tensiones percibe Ceriani: primero porque no es sencillo el uso de softwares y la incorporación a las prácticas escénicas y, en segundo lugar -y esto tiene que ver más con la organización disciplinar- porque cuesta romper con ciertas formas organizativas propias de ese campo artístico, por ejemplo la figura de un coreógrafo, y lograr un trabajo más interdisciplinario en el que los/las bailarines puedan compartir el desarrollo con el programador.

A estas dificultades que también implican una transformación del software para lograr una interface más amigable, más cercana a usos de otros softwares como, por ejemplo, reconocer un botón de play; se suma el problema de la sustentabilidad del proyecto, algo que se repite en muchas experiencias enmarcadas en el Copyleft y que abordamos en un punto en este capítulo. Con Moldeo se han presentado a concursos impulsados por el Estado, como el del Centro de Producción Digital, que no ganaron; pero aún no han conseguido financiamiento y se sostienen por la voluntad de los que llevan adelante la propuesta. Justamente, no obtuvieron el subsidio del Centro de Producción Digital porque desde la organización del premio no veían que el proyecto pudiera ser redituable. Entonces, por el momento, Moldeo no es autosustentable y esto también pone en riesgo el desarrollo, actualización y continuidad de ese software. Es muy complejo competir con softwares privativos que tienen la posibilidad de, por ejemplo, desarrollar actualizaciones cuando los sistemas operativos se modifican porque tienen el recurso humano y material para dedicar el tiempo a esos cambios; algo que no es tan sencillo con proyectos que no generan rédito económico.

Señalábamos antes que en el arte electrónico los softwares más utilizados son libres o abiertos, que en ese área de lo artístico hay un camino ganado porque, además, hay una lógica de colaboración y producción en comunidad; pero esto no ocurre en todas las áreas, por ejemplo, en el Diseño Visual donde los softwares privativos detectaron un claro negocio y son dominantes. En el caso de Moldeo es un desarrollo, de cierta manera, único y aislado porque es para una actividad específica en la que, además, el uso de tecnologías no está tan expandido. Es en este punto donde la intervención del Estado, la Universidad Pública y las Políticas Públicas se vuelve central para sostener estos desarrollos e incorporarlos a los planes educativos. Así, en lugar de usar softwares privativos desarrollados en el exterior se impulsaría el uso de so-

312 Alejandra Ceriani en una entrevista realizada para esta investigación el 26 de septiembre de 2014.

ftwares producidos por empresas nacionales que, además, abren sus códigos, sus desarrollos, para que cada institución, usuario que lo adquiera pueda modificarlo, adaptarlo a sus necesidades, reapropiarlo. Es este dilema que indicábamos más arriba: quedar entrampados en las lógicas de softwares diseñados por otros o poder contribuir al rediseño de softwares que se producen colaborativamente y que se nutren del intercambio. El diálogo entre programadores y artistas es fundamental para que puedan desarrollarse Softwares libres y abiertos que den cuenta de las necesidades de uso, de las lógicas productivas propias de cada área artística. Este es uno de los objetivos del Laboratorio creado en la Facultad de Bellas Artes: lograr que el software no sea una cuestión pensada como ajena al campo de lo artístico, que viene en paquetes cerrados listo para usar; sino que sea parte de un proceso de reflexión acerca de la relación tecnología-arte; acerca del hacer artístico. Y ese debate es más factible de darse en el espacio de lo colaborativo, de la creación en comunidad.


CAPÍTULO 5
EL MOVIMIENTO DE
CULTURA LIBRE Y LAS
VANGUARDIAS ARTISTÍCAS
MOMENTOS DE RUPTURA

Capítulo 5: El movimiento de la Cultura libre y las vanguardias artísticas
Momentos de ruptura

Sumario

En este capítulo se trazan paralelismos y diferencias con momentos artísticos que implicaron una ruptura con los modos tradicionales de concebir al arte, al artista, la obra y la creación. ¿Es posible pensar a los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre en tanto vanguardia? Desde el ready made al deejay. Lo residual y lo emergente en la concepción artística del movimiento de la Cultura libre.

1. ¿Por qué pensar las vanguardias desde la comunicación?

Pensar en los movimientos artísticos desde la comunicación implica un desafío, no porque el arte no pueda ser hablado desde lo comunicacional ni tampoco porque el arte no tenga una relación con la comunicación, sino simplemente porque nuestra formación como comunicadores – que nos lleva a pensar desde los atravesamientos y las matrices- muchas veces entra en conflicto con la mirada secuencial que ha cobrado la Historia del arte. Extranjeros en un campo que los mismos artistas e historiadores del arte están minando, revisando y criticando; igual nos adentramos en la discusión para aportar al desorden y al caos que genera romper viejas estructuras, para repensar conceptos, para mirar desde lugares más inclusivos, complejos y no tan departamentalizados.

En el caso de esta tesis, indagar acerca de estos movimientos implica reflexionar acerca de las continuidades y las rupturas, implica mirar a los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft a través de numerosos cristales que se superponen. Con un origen en el movimiento del Software libre, vinculados a las tecnologías digitales e Internet que posibilitan el compartir y la multiplicidad de la copia, asentados sobre una discusión legal respecto al Copyright; los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre están también atravesados por las tradiciones del arte, por las trayectorias que otros artistas trazaron mucho antes de que la discusión por la Cultura libre fuera *decible,* en los términos de Foucault, es decir pensable en una época.[313] Por eso la importancia de reflexionar en torno a las vanguardias porque hay en ellas una fuerte oposición a lo instituido, al Mercado del arte, al concepto de arte *burgués*. Y estos ecos resuenan en las producciones que actualmente se enmarcan en el Copyleft.

Dice Octavio Paz en relación a la aceleración de la percepción del tiempo que propone lo moderno y la radicalidad de los cambios que se dan en este período histórico:

> "Lo mismo puede decirse en materia de arte y de literatura: durante el último siglo y medio se han sucedido los cambios y las revoluciones estéticas, pero

313 "Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semisilencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por bajo de él, pero al que recubre y hace callar. El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese "no dicho" sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice" Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*; Siglo Veintiuno Editores, Bs. As. (6ta edición) Pág. 40.

> ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad? El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo entre muchos: en varias ocasiones Friedrich von Schlegel define al amor, la poesía y la ironía de los románticos en términos no muy alejados de los que, un siglo después, emplearía André Bretón al hablar del erotismo, la imaginación y el humor de los surrealistas. ¿Influencias, coincidencias? Ni lo uno ni lo otro: persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir."[314]

Lo que plantea Octavio Paz -lo que ya hemos señalado que sostiene Alcira Argumedo- es que ningún cambio es tan radical, siempre hunde sus raíces en alguna tradición anterior, en "ciertas maneras de pensar, ver y sentir". Estos cruces, estas continuidades son las que nos proponemos analizar haciendo un recorrido por las vanguardias.

2. Hacia una definición de la vanguardia

La mayoría de los historiadores del arte coinciden en pensar que la vanguardia tuvo dos momentos: lo que Peter Bürger llama vanguardia histórica[315] y la neovanguardia. La vanguardia histórica aparece a fines del s. XIX y principios del XX; mientras que la neovanguardia incluye a algunos movimientos artísticos surgidos luego de la segunda guerra mundial.[316]

> "Suele fijarse el nacimiento de las vanguardias en la mitad del siglo XIX. En efecto, en los neo-impresionistas se hace presente con más claridad ese choque entre el espíritu romántico y la situación social y política (reafirmación y fortalecimiento de la burguesía, tanto en el plano económico como político) que trae como consecuencia la construcción de la sociedad capitalista a cuyos más altos desarrollos estamos asistiendo."[317]

Según Rogliano, la vanguardia expresaría un choque con una situación social y política en la que la burguesía se estaba fortaleciendo. Esta autora ve en las vanguardias, en cierto sentido, una continuidad de la crítica que el bohemio del romanticismo hacía del contexto en el que le tocó vivir. La rebeldía del bohemio contra un arte que se había vuelto decorativo de la vida burguesa tendría su continuidad en las primeras vanguardias. Veíamos que también Octavio Paz establecía una continuidad entre el romanticismo y la vanguardia, ambos como

314 Paz, Octavio (1999) *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "La tradición de la ruptura"; Editorial Galaxia Gutenberg. Disponible en Internet http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

315 En este momento de la vanguardia se incluyen movimientos artísticos como el Fauvismo, el Cubismo, el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, entre otros.

316 En este momento se incluyen movimientos artísticos como el Pop Art, el arte conceptual, el minimalismo, el expresionismo abstracto, entre otros.

317 Rogliano, Adriana (2001); *Estética: Temas y problemas*; Ediciones Al Margen, La Plata. Pág. 264.

momentos de ruptura. Sin embargo, es importante señalar que mientras el romanticismo es una mirada utópica, un embellecimiento del pasado (quizás de un pasado cuando el arte no era la mercancía burguesa); la vanguardia intenta romper con las convenciones artísticas existentes, no volver a un pasado idealizado, sino ir hacia un futuro transformador.

> "La vanguardia aparece como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da, no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución del arte en su totalidad"[318]

Aquí aparece una de las primeras características que se le da a la vanguardia: la de la crítica y, específicamente, la de la crítica a la Institución arte que dictaba tanto la "producción y distribución como las ideas que regulan la recepción de las obras completas".[319] Ya sea a través del productivismo, que exigía que el arte tuviera un valor de uso (contrario a la idea de "finalidad sin fin"), o a partir del dadaísmo, que colocó en espacios tradicionales del arte objetos de uso (el mingitorio de Duchamp es quizás el máximo exponente), se cuestionaba al arte burgués como *apartamiento* estético del mundo.

Además, las vanguardias establecieron una nueva relación con el público, una nueva forma de recepcionar la obra. Esta propuesta de cambio en la relación con el público es uno de los aspectos que también trabajan los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft ya que al pensar en *obras abiertas* -en obras como procesos-, en dar la posibilidad a la derivación, están pensando al público no sólo como un receptor que produce sentidos e interpretaciones; sino también como co-creador (o posible co-creador) de esa obra.

Octavio Paz señala, en relación a la ruptura que propone la vanguardia, que hay un elemento que la distingue de las rupturas anteriores:

> "(...) la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento."[320]

Es esa impetuosidad de la crítica la que, según el autor, agota a las vanguardias rápidamente o lleva a los artistas que las integran a pasar de una expresión a otra ya que transgreden rápidamente los límites y necesitan nuevos desafíos. Por ejemplo, explica Octavio Paz:

> "Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo; en otros pocos años Pound está de regreso del imagismo; Chirico pasa de la «pintura metafísica» al clisé académico con la misma

---

318 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona. (3era edición). Pág. 23
319 Bürger, Peter; (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona. (3era edición).Pág. 23.
320 Paz, Octavio (1999) *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "El ocaso de la vanguardia"; Editorial Galaxia Gutenberg. Disponible en Internet http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

> celeridad con que García Lorca va de la poesía tradicional al neobarroquismo gongorista y de éste al surrealismo."[321]

Aparece ahí esta nueva idea del tiempo: la de la velocidad, la de los cambios acelerados. Las vanguardias trabajarán con el tiempo y el espacio; el simultaneísmo -por ejemplo en el cubismo que implica la presentación al mismo tiempo de las distintas partes del objeto- y la inclusión de la idea de movimiento, asociada al tiempo, son dos rupturas con los modos estéticos previos. Modos estéticos que, como ya señalaba antes al citar a Octavio Paz, cambiarán rápidamente en una misma generación de artistas. Este fuego arderá rápido y las vanguardias acelerarán su ocaso.[322]

Pero esa vertiginosidad que el autor atribuye a las vanguardias, no le quita el peso de la ruptura que produjeron en el concepto de obra de arte. Es esa ruptura una de las propuestas que veo como centrales para pensar las continuidades con el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

> "La crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero su expresión más radical fueron los ready-made de Duchamp. Consagración irrisoria: lo que cuenta no es el objeto, sino el acto del artista al separarlo de su contexto y colocarlo en el pedestal de la antigua obra de arte."[323]

En este acto de tomar objetos de uso e introducirlos en el espacio *consagrado* al arte hay una crítica a la Institución arte, a lo que representa, a la idea de obra y también a la idea de autor como creador único e individual. Son críticas al arte moderno, a la manera burguesa de concebirlo, producirlo y exhibirlo.

> "La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación."[324]

La vanguardia propuso, entonces, un renacer de la obra de arte desde otra manera de concebirla. La idea de puente, de mediación es un llamado a pensarla desde lo comunicacional y no sólo desde lo estético, la relación arte/comunicación que se hace

321 Paz, Octavio (1999); *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "El ocaso de la vanguardia"; Editorial Galaxia Gutenberg. Disponible en http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

322 "(…) no sólo las vanguardias mueren apenas nacen, sino que se extienden como fungosidades. La diversidad se resuelve en uniformidad. Fragmentación de la vanguardia en cientos de movimientos idénticos: en el hormiguero se anulan las diferencias." Paz, Octavio (1999); *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "El ocaso de la vanguardia"; Editorial Galaxia Gutenberg.
Disponible en http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

323 Paz, Octavio (1999); *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "El ocaso de la vanguardia"; Editorial Galaxia Gutenberg. Disponible en http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

324 Paz, Octavio (1999) *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "El ocaso de la vanguardia"; Editorial Galaxia Gutenberg. Disponible en http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

presente en una idea de obra intervenible e intervenida.

Por su parte, Foster señala respecto de la vanguardia y la neovanguardia:

> "Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo, la primera mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose de indiferencia estética, la segunda mediante el empleo de materiales industriales y la transformación de la función del artista (especialmente en la fase productivista de las campañas de *agitprop* y los proyectos de fábricas)"[325]

Foster va a reflexionar no sólo sobre las vanguardias de principios del siglo XX, sino principalmente sobre las neovanguardias de los años 50 y 60. Critica la mirada de Bürger acerca de que el proyecto de toda la vanguardia puede subsumirse a la destrucción de la falsa autonomía del arte burgués, pero principalmente refuta la idea de que las neovanguardias, las de la posguerra, sean una simple repetición de la vanguardia histórica, que no haya en ellas espacio para la crítica a la Institución arte. La vanguardia histórica habría sido *derrotada* porque fue cooptada por el museo; en cambio la neovanguardia ya nació dentro de esa Institución arte a la que la primera vanguardia se oponía; por lo que un análisis apresurado podría llevar a pensar que no hubo en esa segunda vanguardia espacio para la criticidad. Sin embargo, podemos pensar que las vanguardias del 50 y 60; especialmente el Pop Art, acercaron lo popular al arte *elevado* y, de este modo, trataron de acortar la brecha entre el arte y la vida -uno de los objetivos vanguardistas. Huyssen establece, en este sentido, una diferencia entre las vanguardias europeas, conscientemente políticas, y los movimientos artísticos de los ´50 y ´60 que tienen como epicentro a Estados Unidos y en los que la búsqueda de transformación política a través del arte ya no es el principal objetivo.[326]

Por su parte, Foster considera que la aceptación que hace el museo, y especialmente el museo de arte moderno, de las neovanguardias no les quita la crítica a la institucionalidad que las caracterizaría. Además sostiene:

> "Para Bürger la vanguardia histórica *también* fracasó -los dadaístas en destruir las categorías artísticas tradicionales, los surrealistas en reconciliar la transgresión subjetiva y la revolución social, los constructivistas en hacer colectivos los medios culturales de producción-, pero fracasó heroica, trágicamente."[327]

Otra diferencia en la manera de pensar las vanguardias que se presenta entre Foster y Bürger, es que el primero sostiene que la idea de que la vanguardia trata de reunir el arte y la vida debe ser repensada. Según Foster "la obra ha de sostener una tensión entre el arte y la

---

325 Foster, Hal (2001); *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*; Ediciones Akal; Madrid. Pág. 6.

326 Véase Huyssen, Andreas (2006); *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo;* Adriana Hidalgo editora, Bs. As.

327 Foster, Hal (2001); *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*; Ediciones Akal; Madrid. Pág. 15.

vida, no restablecer del modo que sea la conexión entre ambos".[328]

Más allá de estos debates que se han dado dentro del campo de estudio de la Teoría e Historiografía del arte, lo que interesa destacar es cómo estos movimientos artísticos se opusieron a un modelo establecido y provocaron rupturas en la Institución arte, aunque hayan sido finalmente cooptados por ella. En el caso de la llamada vanguardia histórica, al discutir la noción de obra, especialmente a partir de los ready made; y, en el caso de los movimientos de posguerra, por facilitar el diálogo entre lo popular y lo *elevado,* introduciendo en el mundo del arte un nuevo actor que será central en las disputas actuales de la *actitud* Copyleft: la Industria Cultural. Así, más allá de sus diferencias, lo que sin duda comparten tanto la vanguardia histórica como la neovanguardia es la intención de poner en evidencia las convenciones de lo artístico en un tiempo y un lugar determinados.

Además del *supuesto* fracaso de las vanguardias -y decimos *supuesto* porque incluso en las derrotas siempre alguna transformación se produce-, muchos teóricos del campo del arte ven en estos movimientos ciertos aspectos problemáticos: la ideología del progreso, la presunción de originalidad, el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la Industria Cultural.[329] Rosalind Krauss será una de las críticas de arte que vea el planteo de la originalidad como un problema y en este posicionarse como original de la vanguardia encontrará una vuelta a otro tipo de autonomía de lo artístico. Eso significaría una derrota del proyecto vanguardista señalado por Bürger ya que, rechazando la autonomía burguesa del arte, caerían en otro tipo de autonomía, la del arte que puede existir sin contexto, sin orígenes.

> "Más que como una negación o disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia se concibe como un origen literal, como un comienzo desde cero, como un nacimiento."[330]

Desde este punto de vista, el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft se aleja de esta mirada de "comienzo desde cero" de la vanguardia ya que considera que ninguna producción es totalmente original y puede existir separada de su historia. No se visualiza a sí mismo como un nacimiento, una emergencia; sino como el decantamiento de un proceso histórico que hunde sus raíces en prácticas residuales del compartir, de la solidaridad y la comunidad opuestas a las ideas modernas de la individualidad y la creatividad como momento de inspiración aislada.

El otro problema, el de la apropiación por parte de la Industria Cultural, que es leído como otra de las derrotas de la vanguardia; puede ser pensado en clave comunicacional como una manera de tender un puente entre los consumos populares y el arte considerado *elevado*. Claro que frente a esto hay que poner varios reparos: primero porque la dicotomía entre lo

328 Foster, Hal (2001); *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*; Ediciones Akal; Madrid. Pág.18.
329 Foster, Hal (2001); E*l retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*; Ediciones Akal; Madrid. Pág. 7.
330 Krauss, Rosalind (1996); *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza. Madrid. Pág. 171.

culto y lo popular (mediado por lo masivo) sigue existiendo en los circuitos del arte que se reducen a grupos pequeños con prácticas elitistas. Segundo, porque la Industria Cultural asocia centralmente la cultura a la economía -como se señaló en el capítulo anterior- y, por lo tanto, establece lógicas de producción y recepción que también son excluyentes. Ni el Museo (como expresión de la Institución arte) ni la Industria Cultural dejan espacios para lo emergente alternativo, sólo para la innovación que puede mantenerse dentro del sistema. Esto, sin duda, será un problema que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft deberá enfrentar.

2.1. Vanguardia y Copyleft ¿cómo pensar la relación?

En su libro *Teoría de la vanguardia*, Bürger, para explicar la *autonomización* del arte (entendiendo a la *autonomización* como la separación del arte de la praxis vital), se refiere a tres momentos históricos en los que la idea de lo artístico es marcadamente diferente: el arte sacro, el arte cortesano y el arte burgués.[331] En estos momentos la finalidad, las formas de producir y recepcionar el arte fueron distintas; entonces lo que se entendió por arte también fue diferente. Durante el período que Bürger define como sacro -y que ubica en la Alta Edad Media- el arte tenía una finalidad como objeto de culto y su producción era artesanal y colectiva, la recepción era en forma colectiva también ya que era parte del ritual de lo sagrado. En el segundo momento analítico descripto por el autor, el cortesano, que sitúa en la corte de Luis XIV, el arte cumple la función de representación, principalmente de la vida del príncipe; en este momento la producción se vuelve individual, pero la recepción sigue siendo colectiva, vinculada a la socialización.[332] Es en el arte del período burgués cuando la recepción se vuelve individual y se separa del ritual de la vida, de la praxis vital, alejado de lo sagrado y de lo social -desvinculado de la Iglesia y del Estado- el arte burgués es recibido por individuos aislados, sostiene Bürger y ejemplifica con la novela como género literario característico de este momento histórico.[333]

Las transformaciones en los modos de producir y recepcionar el arte, que el autor marca a lo largo de estas etapas históricas, permiten pensar la necesidad de retornar a un arte entendido desde lo colectivo como propone el movimiento de la Cultura libre, un arte vinculado a un

331 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición). Pág. 102.

332 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición). Pág. 101.

333 “La estética es una invención muy tardía, y, aproximadamente, coincide —lo que ya es bastante significativo— con la aparición del sentido eminente de arte separado del contexto de la práctica productiva, y con su liberación para esa función cuasi-religiosa que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él. Como disciplina filosófica, la estética no surgió hasta el siglo XVIII; es decir, la época del Racionalismo. Lo hizo claramente provocada por este mismo racionalismo moderno, que se alzaba sobre la base de las ciencias naturales constructivas, conforme éstas se habían desarrollado en el siglo XVII, determinando hasta hoy la faz de nuestro mundo al transformarse en tecnología a una velocidad vertiginosa.” Gadamer, Hans-Georg (1991); *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*; Paidós; Barcelona. Pág. 53. Se incorpora esta cita de Gadamer para reforzar la idea que sostiene Bürger de que antes de cierto momento histórico el arte no estaba separado de la práctica de la vida, de lo que hoy pensaríamos como artesanía por tener una utilidad práctica. Tal como señalábamos en el Capítulo 4, la autonomía del arte se liga al surgimiento de la Estética como disciplina filosófica. También es importante remarcar que es en el siglo XVI que se acuña el concepto de “Bellas Artes” para diferenciarlas de las técnicas, de los oficios, de las artesanías.

ritual social, a una fiesta y no simplemente a las lógicas de la Institución arte y el Mercado. Y es en la disputa con la Institución arte donde Bürger sitúa la producción artística de las vanguardias que instauran una nueva pregunta acerca de qué es el arte. En este sentido, Gadamer se plantea:

> "¿Cómo hay que entender eso que los artistas de hoy, o ciertas corrientes del arte actual, califican precisamente de antiarte: el *happening*? A partir de aquí, ¿cómo hay que entender que Duchamp presente de pronto, aislado, un objeto de uso, y produzca con él una especie de *shock* estético?"[334]

El mingitorio, objeto de uso, que Duchamp colocó como parte de una exposición convirtiéndolo en objeto de apreciación estética; pero también su Mona Lisa con bigotes, una derivación provocadora en la que podemos leer las preguntas subyacentes de ¿qué es un autor y qué constituye su obra?

En este sentido, consideramos que para comprender el movimiento de la Cultura libre en el arte no sólo debemos pensarlo en relación al movimiento del Software libre y a una idea de cultura como creación colectiva, sino también analizar los cruces, las influencias que las vanguardias y neovanguardias han tenido en los de artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft.

En este punto es importante aclarar que los artistas que trabajan desde el Copyleft constituyen lo que entendemos como un movimiento, no por regularidades estéticas presentes en sus obras, sino por compartir la idea de lo que una obra *es*. Este movimiento está compuesto por artistas de distintas áreas y prácticas (plástica, música, fotografía, diseño, teatro, cine[335]) que intervienen con producciones disímiles entre sí; pero que comparten la idea de que las obras nunca están acabadas, que forman parte de un fondo común, social y cultural, que no nacen y terminan con el artista, sino que son producto de generaciones, de intercambios, de diálogos; obras como *criaturas* de los contextos y no como invenciones únicas de un genio inspirado por las musas en una torre de marfil. Entonces entienden que como el *origen* de las obras es social, no puede restringirse su circulación, copia o derivación con copyrights.

Gadamer propone entender al arte como un juego (hay una famosa frase atribuida a Duchamp que sostiene lo mismo: "¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?")

> "(…) la vuelta al concepto de *juego*; la elaboración del concepto de *símbolo*, esto es, de la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos; y, finalmente, la *fiesta* como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con

334 Gadamer, Hans-Georg (1991); *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*; Paidós; Barcelona. Pág. 65.

335 Es interesante destacar en este punto que no todas las áreas señaladas son consideradas artísticas por la doxa. Dentro de lo que se nombra como *Bellas Artes* no entrarían el diseño, ni la fotografía, por ejemplo.

todos."[336]

Y en ese juego hay una idea de colectividad en la que se pretende anular la distancia entre el público y la obra, un retornar al sentido del arte como fiesta y como ritual. Gadamer reflexiona esto a partir de comparar ciertas experiencias del arte *moderno* —como el happening y el ready-made, que proponen una participación-interacción del público— con el arte clásico —el que según Hegel había logrado "el más perfecto equilibrio entre materia y espíritu"[337] — al que el arte moderno parecería oponerse.

Pero, como señala Gadamer, el juego, lo lúdico, está presente en toda obra de arte; no es algo característico de las propuestas consideradas de vanguardia; pero fue sin duda en estas experiencias donde esa idea se llevó al extremo de la visibilidad. Siguiendo esto, podemos señalar que la obra se completa en la recepción, en la interpretación, en el juego recíproco con el público. Esta idea será retomada por los artistas que trabajan desde el Copyleft para pensar la obra siempre como un proceso inconcluso, que puede ser reformulada. Por eso dejan abierta la posibilidad, a través de licencias no restrictivas, de que otros las deriven, las transformen, le pongan otras marcas.

Retomemos nuevamente la idea de Bürger de que la vanguardia disputa con el Mercado y con la Institución arte para plantear, a partir de estas ideas, una línea de continuidad con los postulados del movimiento de la Cultura libre. Este movimiento se aleja de pensar el arte como simple mercancía, se opone a los modos de distribución vigentes y genera, por tanto, otros espacios de circulación en los que Internet cobra relevancia. La *filosofía* del Copyleft "es el pensar al arte y la cultura como algo mucho más que envases o productos, como meras formas para el comercio-consumo" explica Franco Iacomella, uno de los impulsores del Copyleft en Argentina, en una entrevista publicada en el suplemento de Ciencia y Tecnología de la Agencia de Informaciones Mercosur.[338] Esta disputa con lo instituido, que caracterizó a las vanguardias, se hace presente en los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre que desafían el orden establecido, principalmente en relación a las leyes de propiedad intelectual y los copyrights.

Como señalábamos anteriormente, Bürger ve en la vanguardia histórica el planteo de la ruptura; pero considera que las neovanguardias contribuyeron a la institucionalización de aquello que las vanguardias proponían como crítica; sin embargo Foster entiende que fue la neovanguardia la que concentró su lucha en lo institucional.

> "Esto equivale a afirmar que: (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia (2) en el mejor de los

336 Gadamer, Hans-Georg (1991); *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*; Paidós; Barcelona. Pág. 45.
337 Introducción de Rafael Argullol a Gadamer, Hans-Georg (1991); *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*; Paidós; Barcelona. Pág. 12.
338 Franco Iacomella en una entrevista publicada en el suplemento de Ciencia y Tecnología de la Agencia de Informaciones Mercosur (AIM Digital), el 15 de mayo de 2008.
En http://cyt.aimdigital.com.ar/ver_suple.php?id=2430 Último acceso el 22-4-2013.

casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo, a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica) y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita."[339]

Para Foster la vanguardia histórica fue acogida por la misma institución que pretendía criticar: el museo de arte y el museo de arte moderno; por eso considera que esa primera vanguardia es un enfrentamiento a las convenciones más que a la Institución arte en sí misma. Ve, en este sentido, un retorno de la vanguardia en la neovanguardia y no la institucionalización o cristalización que ve Bürger.

Si a la mirada de Bürger acerca de la importancia que en el campo artístico tuvo la vanguardia histórica, le sumamos la mirada de Foster, encontramos en estos momentos una matriz clara de disputa con ciertas convenciones del mundo artístico. Son esas tensiones las que aparecen en los artistas que producen desde la idea de Cultura libre y pretenden que sus obras no sean retomadas como simples mercancías, sino que permitan poner en debate los modos de gestionar el arte en la actualidad marcados por las ideas de la Industria Cultural, la Institución arte y las Gestoras Colectivas de derechos de autor.

Como adelantábamos antes, Foster resalta un problema que quizás la neovanguardia no alcanzó a divisar: la asociación del arte con el espectáculo, una reconexión del arte con la vida, pero en términos de la Industria Cultural.[340] Es con los modos de producción de la Industria Cultural, con sus reglas, con lo que disputa el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft; no con lo masivo de los medios, no con la idea de distribución a mayor cantidad de personas, no con retomar lo popular en el arte y volver al arte popular; sino con las lógicas de producción de esas Industrias Culturales que encorsetan las obras en paquetes estandarizados —canciones que deben durar un tiempo determinado, best sellers que convierten al autor en una marca, estructuras fijas en las narrativas del cine— y, especialmente, que establecen una *aceptación reducida* que hace que sólo unos pocos sean editados y distribuidos.

Estos colectivos artísticos parecen recuperar así ese sentido del arte del que hablaban Adorno y Horkheimer, el arte por fuera de la Industria Cultural, el arte como espacio de lucha, de crítica a lo establecido.[341] Sin embargo, esta *nueva actitud* artística se opone a Frankfurt en algu-

339 Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid. Cap. 1 "¿Quién le teme a la neovanguardia?" Pág. 19.
340 Véase Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Akal, Madrid. Capítulo 1 "¿Quién le teme a la neovanguardia?" Pág. 23.
341 "Desde esta perspectiva, la obra de arte entendida no solamente como objeto creado, sino como crítica del mundo existente para configurar una esperanza de belleza y felicidad que pudiera anular la fealdad de lo real. Su verdad residía en su capacidad de negación, y en tanto tal, no se agotaba en sí misma. De allí que, cuando el arte y la estética se objetivaban como parte de la "cultura afirmativa", se transformaban, de práctica histórica efectiva íntimamente ligada a la vida misma, en "valores" subsumidos en la lógica de la dominación irracional. Negándose a sí mismo como nostalgia por un orden vital distinto, el arte pecaba contra su razón de ser, ocultaba el carácter real

nos sentidos: primero, no piensan el arte como autónomo en los términos de una “finalidad sin fin” o un arte asociado a las *Bellas artes* desde una mirada elitista que deja por fuera prácticas como el diseño, que para el canon estarían más ligadas a la artesanía.

Tomemos como ejemplo a Iconoclasistas, un grupo integrado por Julia Risler y Pablo Ares, que trabaja desde la *actitud* Copyleft y se define como un dúo que “combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación”.[342] El espacio surgió en 2006 con la intención de producir recursos gráficos que pudieran ser reutilizados por movimientos sociales. En este propósito, hay un comprender al arte como generador de herramientas contrahegemónicas, una postura política en su propuesta artística que, además, está vinculada al diseño gráfico. Por esto, lo que la producción artística es para Iconoclasistas no se restringe a la mirada canónica de las *Bellas artes*, que no incluye al diseño. Además, integran la comunicación al arte y se refieren a la importancia de activar cambios. El nombre del grupo nos da una idea de su postura, ya que podríamos relacionarlo con la iconoclasia, con los iconoclastas, que son aquellos que destruyen las imágenes sagradas, los íconos de una generación, de una época; pero también los que rompen las normas, los modelos, los que rechazan la autoridad de los maestros. El término Iconoclasistas señala, entonces, una intención de ruptura. Este ejemplo de un grupo que trabaja desde la *actitud* Copyleft abriendo sus producciones, compartiendo para que otros puedan usarlas y transformarlas,[343] nos permite entender que el rechazo a la Industria Cultural que plantean estos artistas se diferencia del que realizan los teóricos de Frankfurt por el modo en que conciben lo artístico: no como algo autónomo y “elevado”; no como algo que habría que proteger del espectáculo y la industrialización para que conserve su aura. La oposición a la Industria Cultural tiene que ver, como ya se señaló antes, con una crítica a las lógicas de producción marcada por esos monopolios de los bienes intangibles y no a una idea de *desvalorización* de lo artístico al ser producido en forma “masiva”. Además, y quizás esta sea la principal diferencia, reconocen en las tecnologías, y especialmente en Internet, un espacio de potencialidad y no de clausura. Son los usos sociales que se hacen de Internet los que, en este contexto, permiten poner en discusión las formas de propiedad de los bienes simbólicos; los que transforman las ideas de original y copia; los que ponen al alcance de *otros* las técnicas de la producción de lo artístico.[344] En cierta forma, podríamos decir que comparten con Frankfurt su matriz marxista; pero no desde el lugar de la

del mundo, convertía a la infelicidad del hombre en apariencia de realidad, y exaltaba apologéticamente al poder absoluto.” Waldman Mitnik, Gilda (2002); *Melancolía y Utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura;* Publicada en Cuadernos del GEPAH No. 6-DNZ (Die Zeitung, UNAM, 2002)

342 Así se definen en su página web http://www.iconoclasistas.net/ Último acceso 15-8-14.

343 En el Capítulo 7 se analiza con mayor profundidad la experiencia de Iconoclasistas.

344 Las tecnologías actuales permiten que, por ejemplo, grabar un CD o editar un libro sean procesos más económicos de lo que eran hace 10 años. Eso abre el juego a otros artistas y a otros modos de producir. Obviamente siempre hay limitaciones en el acceso y en los usos. Pero sin duda, estos *permisos* de la técnica posibilitan que artistas con menos recursos o sin grandes productoras atrás puedan editar y distribuir su material.

negación, de pensar al arte totalmente clausurado, sino desde una postura más benjaminiana[345] desde la que pretenden que los artistas -pensados muchas veces como "trabajadores de la cultura"- recuperen las "herramientas" de producción rompiendo con la intermediación de los grandes gestores culturales.

Las vanguardias y neovanguardias reclamaron a la Institución arte un lugar para aquello que no era pensado como artístico y discutieron con la solemnidad del museo y la academia. Tal vez, y como plantea Bürger, luego fueron reabsorbidos por esa Institución arte; sin embargo contribuyeron a su modificación y pusieron en el centro de la escena el debate por el sentido de lo artístico. Por su parte, los artistas que se inscriben en el Copyleft vienen a reinstalar esta discusión con la Institución arte en relación a las concepciones de obra y artista;[346] pero también con los modos de concebir, producir y gestionar el arte que instauró la modernidad burguesa; es decir discuten principalmente con las lógicas de las Industrias Culturales y las Gestoras Colectivas de derechos. Y en esta discusión, las rupturas de las primeras vanguardias aparecen reinterpretadas a la luz de los nuevos contextos.

3. Duchamp y la ruptura con el concepto de obra y autor

Sin duda la obra de Duchamp marca un hito difícil de eludir cuando se quiere reflexionar en torno a las nociones de arte y artista, ya que es uno de los exponentes (uno de los que alcanzó más popularidad o reconocimiento) de la introducción de los objetos de uso cotidiano en el circuito *tradicional* de lo artístico para discutir la noción de arte y la idea de creación. Si un mingitorio, un portabotellas o una pala quitanieves firmados y colocados en un museo pueden ser leídos en tanto obras de arte, entonces ¿qué es lo que define a lo artístico como tal? La puesta de Duchamp parece sostener que lo artístico es definido por las instituciones que lo legitiman más que por esta idea de la "finalidad sin fin" o la búsqueda de lo *bello*. No hay nada *bello* en un mingitorio o en un portabotellas, son objetos que encontramos en la cotidianidad de los lugares por los que transitamos; pero un mingitorio en el baño de un bar no es leído en tanto arte, no tiene el valor simbólico del que hoy se expone en el museo Pompidou como réplica del que Duchamp presentara a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York con el seudónimo de R. Mutt.[347] En el momento de la

---

345 "Benjamin sabía sin duda que la producción y la reproducción en masa no le garantizaban automáticamente al arte una función emancipadora mientras estuviera sujeto al aparato de producción y distribución capitalista" (...) "Según la teoría de Benjamin, el artista, por el simple hecho de concebirse como productor y operar con las nuevas técnicas de reproducción estaría más cerca del proletariado" Huyssen, Andreas (2006); *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo;* Adriana Hidalgo editora, Bs. As. Pág. 269.

346 En algunos casos los artistas con *actitud* Copyleft prefieren permanecer al margen de la Institución arte, entendida en sentido restringido -es decir ligada a los museos, las galerías, las subastas, los conservatorios- ya que pensar en la Institución arte implica también pensar en las concepciones hegemónicas de lo que el arte es. Esas concepciones legitimadas son también parte de la institucionalidad artística de la que es imposible permanecer al margen. Pero en este "estar al margen" del mundo *tradicional* del arte hay una muestra de disconformidad con las reglas que lo rigen o, al menos, la expresión de no sentirse incluidos/representados por esos valores. Pero, como se analizará en próximos capítulos de esta tesis, existen experiencias Copyleft que se han desarrollado en ese "mundo del arte" del que habla Sarah Thornton. Véase Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires.

347 Es interesante señalar que el mingitorio *original* que Duchamp presentó a esa exposición se perdió, sólo quedó

exposición, "La Fuente" de Duchamp no fue exhibida por no ser considerada una obra de arte, mientras que en 2004 fue elegida por 500 *expertos* como la obra de arte más influyente del siglo XX. Es decir que lo artístico no es una categoría per se, sino que se da en un entramado de relaciones que definen y catalogan *algo* como artístico. Hay en el actuar de Duchamp una crítica a la idea de autonomía del arte, una crítica a la idea burguesa de lo artístico y a las instituciones que la Modernidad instauró para delimitar qué es arte.

El ready made,[348] como se llama a estos objetos de uso cotidiano que son situados en contextos artísticos -en francés se los llama *objet trouvé*, es decir objeto encontrado, y la traducción de "ready made" sería "ya hecho", "prefabricado"- puede ser pensado en tanto derivación, objetos que, colocados en otros contextos, adquieren nuevos sentidos. Así, la idea de creación ya no es producir de la nada, sino que tiene que ver con colocar un objeto en otros escenarios.

> "Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Marcel Duchamp desplaza la problemática del *proceso creativo* poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: "darle una idea nueva" a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra "crear": es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato."[349]

Es la elección del artista la que convierte esos objetos comunes en artísticos; objetos pre-fabricados, objetos encontrados, objetos que son mínimamente cambiados adquiriendo así un estatus artístico. La Mona Lisa firmada por Duchamp luego tan sólo de haberle agregado unos bigotes y una barba genera el escándalo acerca de la originalidad y la autoría. Pero, además, Duchamp produce esta obra (a la que nombra *L.H.O.O.Q)* en serie; incluso una en blanco y negro sin bigotes ni barba a la que llamó *L.H.O.O.Q. afeitada* que sólo se diferencia de la famosa obra de Leonardo da Vinci porque está hecha en blanco y negro, como una suerte de antecedente de una fotocopia del original; un original intervenido que se convierte en otro original. Una derivación similar a la que proponen los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft al habilitar que otros retomen sus obras para producir nuevas obras a partir de ellas. Encontramos así una continuidad entre el concepto de obra que subyace a los ready made y

---

una foto. Luego el artista realizó algunas réplicas que se exhiben en distintos museos, entre ellos el Pompidou; pero que no son completamente iguales entre sí ni con el *original.*

348 El ready made es entendido como un "Gesto dadá histórico que releva de hecho la voluntad de romper el mito del creador, del artista demiurgo, como cuestionamiento al sentido y al objeto de arte, sin ser por ello una manifestación anti-arte" Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs.As. Pág. 286.

349 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Págs. 24 y 25.

el concepto que se maneja desde el Copyleft. La obra, más que una creación *original*, es una elección, es una *puesta en contextos.*

Pero Duchamp no sólo discute con el concepto burgués de obra, y con la idea de creación, sino también con la idea de autor. Antes de analizar su *ruptura* con la idea moderna de la autoría, es importante señalar que entiende al proceso creativo como constituido por dos polos: el artista y el espectador. El artista es definido como un *médium* que no es plenamente consciente de lo que *significa* su obra, esa significación será completada por la contracara del proceso de creación que es el espectador:

> "Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro. Por consiguiente, si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de porqué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado. (…) este "coeficiente artístico" es una expresión personal "de arte en estado bruto" que ha de acabar "refinado" por el espectador, igual que la melaza y el azúcar puro."[350]

Es interesante cómo en esa conferencia Duchamp le otorga al espectador un lugar clave como "completador" del proceso creativo, como "refinador". También es importante resaltar que no piensa en espectadores individuales, sino en colectivos, sociedades y épocas ya que se refiere a que son los espectadores los que determinan "el peso de la obra sobre la báscula estética."[351]

Esta idea de espectador que aparece en Duchamp, pero que es característica de las vanguardias, aparece también en las prácticas artísticas que se realizan desde la *actitud* Copyleft. No sólo desde la posibilidad de hacer usos de la obra, sino también en cómo plantean la relación con el público en las muestras, los recitales, las Ferias del Libro Independientes y Autogestivas (FLIAs), por ejemplo. El público es entendido como partícipe del proceso creativo y no sólo como espectador. Es una vuelta a la idea de fiesta, en los términos en que la plantea Martín Barbero; pero también de juego. El arte como juego, una idea que las vanguardias colocaron en el centro de la escena también como crítica a la manera burguesa de entender la recepción como un proceso individual e individualizante.

Entre las experiencias enmarcadas en el Copyleft se pueden nombrar varios ejemplos en los

---

350 Duchamp, Marcel (1957) "El proceso creativo"; presentación ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.
Disponible en http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2101/1089

351 Duchamp, Marcel (1957) "El proceso creativo"; presentación ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.
Disponible en http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2101/1089

que el público es convocado a participar del proceso de creación: “La Fábrica” un taller que organiza Paola Salaberri, integrante de la cooperativa Not Made in China, propone a los chicos armar juguetes con piezas como broches, botones, clips. La *obra* es la que surge de la puesta en relación de los planos que Paola Salaberri lleva a los talleres y la intervención que cada chica o chico hace al momento de armar autos, aviones. Otro aspecto destacable de esta experiencia es que se utilizan objetos cotidianos para armar juguetes, que no serían considerados obras de arte desde una mirada “tradicional”; sin embargo es en la relación que cada autor tiene con ese objeto que crea donde el proyecto que se lleva adelante desde Not Made in China cobra sentido desde lo artístico. Cada juguete, en este caso, es único e irrepetible porque ningún diseño será exactamente igual a otro, cada uno será una creación que vinculará a su autor con la obra.

> “Generalmente son objetos únicos como diseñados y fabricados por los autores, entonces eso les da como cierta relación íntima digamos entre el autor y el objeto más allá de que sean objetos de uso. Y los objetos que tenemos subidos van prácticamente desde la arquitectura hasta juegos, juguetes (...)”[352]

Esta relación tan personal, por un lado, y el hecho de subir los planos de los objetos a la web de Not Made in China para que otros puedan construirlos parecería contradictoria; pero en realidad no lo es porque cada objeto derivado es único y, por más que estén los planos, lo que se obtenga será un objeto diferente. Aparece el vínculo autor-obra y la idea de *lo original*; pero no desde el lugar burgués del “genio creador” y la obra como unicidad irreproducible, sino desde una idea de obra como proceso que entiende que en cada derivación estamos frente a una producción *nueva.*

> “De hecho, la primera vez que hicimos el taller yo llevé esta tarjetita de este modelo pensando que íbamos a hacer eso y en seguida surgió que una vez que les terminé de explicar cada uno empezaba el suyo y era cada vez mejor el juego porque todos los modelos eran distintos, que no estaba ni pensado, yo dije bueno van a salir 20 aviones iguales y no, salieron todos los aviones distintos (..) es una cosa de edición continua y de que no hay una forma determinada, la forma todo el tiempo puede ir cambiando depende cómo vas juntando las piezas. No importa si hay uno igual al otro, sino que cada vez se puede ir abriendo más, es adición continua, no está cerrado, no es un proyecto cerrado y no pertenece a nadie.”[353]

Aparece, además, la idea del juego: unir las piezas para armar el avión o el auto es una instancia lúdica para los que participan del taller; son parte de la creación entendida desde

352 Entrevista a Daniel Goldaracena realizada en el marco de esta investigación el 22 de noviembre de 2009.
353 Entrevista a Paola Salaberri realizada en el marco de esta investigación el 22 de noviembre de 2009.

lugares más amplios que la buhardilla aislada del artista “modelo”.

Otro ejemplo en el que el público es invitado a participar en la creación de la obra, también interpelado desde el juego, es la de la alfombra interactiva del Colectivo X Libre, un grupo que desarrollaba proyectos open source como el de la Banda X. La alfombra interactiva, llamada Alarduino, fue diseñada con software de código abierto para acompañar las presentaciones de la banda. Pisando las baldosas que la componen el público controla las visuales que acompañan la música que toca BandaX.

> “Surgió porque veníamos con ganas de hacer alguna cosa que incorporara electrónica, instrumentos interactivos y que no sean necesariamente para nosotros los del grupo, que nosotros ya tocamos los instrumentos, cada uno el que toca: guitarra, bajo, batería, voz, etc, entonces dijimos hagamos algún instrumento con algo de electrónico, un interactivo, pero que controle las visuales porque la música ya está como elaborada, pero las visuales, que es una parte como más nueva que empezamos a incorporar... entonces dijimos que este juguete o instrumento interactivo controle las visuales y que lo haga el público porque cada uno de nosotros ya está controlando la música, entonces que las visuales las controle el público (…) cuando el público la pisa cambia uno de los videos, otro de los videos, hace como si fuera un Vj, el público es el Vj”.[354]

Este colocar al público a tocar un instrumento más de la banda, nombrándolo como el VJ, el remezclador de videos, le otorga una participación en la producción de la obra, lo convierte en co-creador de una manera que va más allá de la idea de *refinamiento* en la recepción a la que se refiere Duchamp.

Tanto en La Fábrica de juguetes como en la experiencia de Alarduino, el público complementa la obra, la redefine, colabora en su creación *como jugando*. Estas “intervenciones” tienen sin duda una herencia en las posibilidades que abrieron las vanguardias a las maneras de *socializar* lo artístico; pero es también una manera de retornar a ideas pre-modernas cuando el arte era parte del ritual de la vida y la fiesta aún no había sido convertida en espectáculo (en el sentido de pasar del participar al contemplar)

> “En sus manifestaciones extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de la producción individual. Cuando Duchamp firma en 1913 productos en serie (un urinario, una escurridera) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de producción individual. La firma, que conserva precisamente la individualidad de la obra, es el hecho despreciado por el artista al exhibir

354 Entrevista a Ramiro Cosentino (Rama) realizada en el marco de esta investigación el 27 de noviembre de 2011.

productos en serie cualesquiera a modo de burla, frente a toda pretensión de creación original".[355]

Bürger interpreta la provocación de Duchamp de introducir objetos producidos en serie en los museos como una proclamación de que al arte no lo crean individuos; el arte es colectivo, es social. Claro que esta provocación vanguardista luego es institucionalizada, reabsorbida por esa misma institución que critica, ya que el urinario se expone como obra de arte y no como manifestación. Un ready made es, para Bürger, una manifestación y no una obra de arte. La obra de arte aparece, entonces, para la vanguardia como aquello cosificado que hay que combatir; por eso no crean obras, sino que realizan manifiestos, intervenciones, prácticas artísticas.

Así, Duchamp -quien es incluido en el movimiento Dadaísta que tenía como objetivo romper con los códigos establecidos en el *mundo del arte*- se opondrá a la idea de arte como algo autónomo y separado de la praxis vital y a la noción de creación como instancia individual. En esta búsqueda constante de la ruptura con lo establecido como legítimo dentro del campo artístico, Duchamp publicará gran parte de sus producciones bajo el seudónimo de Rrose Sélavy -un nombre femenino con lo que también incorpora la discusión del lugar de la mujer en ese mundo del arte burgués- poniendo en jaque el concepto de autoría y la idea de que toda obra de arte debe ir acompañada de una firma, una marca de autor. No puede haber arte anónimo en la Modernidad porque, como sostiene Foucault, la firma es, al mismo tiempo, una instancia de legitimación; pero también de control.[356] El arte debe llevar algún nombre; por eso Duchamp se burla de esa convención utilizando un seudónimo femenino que es, además, un juego fonético con la frase en francés "Eros, c'est la vie", cuya traducción sería "Eros, es la vida". Además de provocar desde la elección del nombre, Duchamp se deja fotografiar travestido de mujer, se fotografía como Rrose Sélavy.

Si bien, y tal como desarrollaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo, el Copyleft no niega la idea de autor, sí lo entiende desde el punto de vista de la contribución a un "fondo común", una marca en un momento del recorrido de toda producción artística que precede a ese autor y que seguirá existiendo y modificándose más allá de él. En este aspecto, el movimiento del Copyleft no pierde ese rasgo moderno ya que no proclama el anonimato, la producción de obras sin firma; pero sí plantea una discusión en torno al autor como único *dueño* de esa obra.

4. El Pop Art. Warhol y el artista como "gerente" de la Fábrica

Varios años después de la irrupción de Duchamp en el mundo del arte, aparece Andy Warhol, a quien se lo considera un referente del movimiento neovanguardista del Pop Art. Así como

355 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición). Págs. 106 y 107.
356 Véase Foucault, Michel; "¿Que es un autor?" [conferencia brindada en 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía] en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales* (1999), Vol I, Paidós, Barcelona.

Duchamp se constituye en un *nombre clave* para pensar las continuidades del movimiento del Copyleft con las vanguardias; la obra de Warhol (y lo que este artista representa) puede ser leída como otro momento prefigurador de algunos de los planteos del movimiento de la Cultura libre.

En este punto es importante hacer una aclaración ya que parece paradójico que cuando se intenta discutir con la idea liberal del individuo como motor de la historia, se planteen nombres como hito para pensar la relación Copyleft-vanguardia. Es importante, entonces, aclarar que se considera a Duchamp, a Warhol como integrantes de un proceso histórico. Si no hubiesen sido ellos, seguramente otro artista hubiese planteado esas rupturas.[357] De hecho ambos artistas son parte de un movimiento más amplio; pero la *espectacularización* de lo artístico siempre hace *brillar* algunos nombres por sobre otros.

Retomando la obra de Warhol, se puede decir que una de las cuestiones más interesantes, leído retrospectivamente desde el Copyleft, es el pasaje del Estudio a la Fábrica por lo que esta transición implica al momento de comprender la concepción de quién/cómo es un artista. El Estudio es, sin duda, el lugar del artista moderno por excelencia: el lugar de producción aislada donde *encuentra la inspiración* o es *visitado por sus musas*. Ese aislamiento refuerza la idea de un arte autónomo, separado de la vida cotidiana, separado de cualquier mundo que no sea el del arte. Opuesto a esto, Warhol funda una Fábrica disputando con la idea del objeto artístico como algo único -reinstalando, en cierta medida, la idea de los ready mades, aunque lo que Warhol producía sí tenía pretensión de alcanzar el estatus de obra de arte. Producidas en serie, las obras de Warhol jugarán con la idea de la reproductibilidad técnica y el proceso de manufactura e instalarán el debate en torno a la unicidad y la singularidad de lo artístico. Cuando la estética proclamó la autonomía del arte separándolo de la artesanía, colocó la singularidad en el centro de la escena. Las características de una obra de arte moderna pueden enumerarse como: unicidad, originalidad, escasez y durabilidad. La producción en serie y las puestas como los happenings le quitan a la obra de arte sus características de unicidad, escasez y durabilidad. El happening es "intransportable en el espacio y no reproducible en el tiempo",[358] inmaterializa al arte. Por su parte, la producción seriada difumina las nociones de escasez y singularidad.

> "En primer lugar, la obras deben distinguirse de otros productos en la medida en que por lo general son únicas. Esta singularidad aumenta significativamente su carga simbólica especial, al tiempo que pone al artista

357 Para reforzar este punto acerca de que ciertas producciones, miradas e ideas se vinculan a las épocas, a los contextos y a los procesos históricos generales y de las distintas áreas de conocimiento se puede citar el ejemplo de Darwin y Wallace que construyeron teorías similares en torno a la evolución de las especies en forma independiente, es decir sin conocer el trabajo del otro. Se dice que frente a esta coincidencia Darwin sostuvo "Jamás vi coincidencia más impresionante; ¡si Wallace tuviera mi borrador escrito en 1842, no habría podido realizar un resumen mejor!" en Bronowski, J. (1979). *El ascenso del hombre;* BBC/Fondo Educativo Interamericano; Bogotá.

358 Kaprow, Allan (1966) *Assemblages, Environnements and Happenings*. Abrams, Nueva York citado en Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs. As. Pág. 132.

> en la posición privilegiada de un monopolista: posee los derechos exclusivos de su propia manufactura. Lo que tiene para ofrecer no está disponible en ninguna otra parte. Hoy los artistas pueden operar con una cierta división del trabajo, empleando a un gran número de asistentes y equipo técnico en su estudio o empresa. Pero ese trabajo siempre llevará la marca del estudio del propio artista. La firma del artista permanece intacta, y este es el lugar donde se sostiene la promesa de originalidad, esencial para el arte."[359]

De este modo, la Fábrica de Warhol pone en tensión las características modernas (burguesas) de arte, visualizando, además, el vínculo entre el mundo del arte y el Mercado que intentaba mantenerse oculto tras la pretensión de autonomía. Así como Duchamp introdujo objetos de uso en el museo; Warhol, surgido del campo de la publicidad, trasladará al mundo del arte los modos de producción industriales que estaban presentes en la creación de otros bienes simbólicos.[360] Warhol no sólo retoma temas del espectáculo para desarrollar sus obras, sino que también adhiere a las estéticas de la publicidad y el consumo masivo. Así, introducirá las lógicas de las Industrias Culturales en el área de las artes plásticas que, hasta ese momento, intentaban sujetarse al canon.

Además, la Fábrica es un lugar de producción colectiva, transitado por diferentes artistas que trabajan *con*; pero especialmente *para*, Warhol. Este es un punto de debate en torno a la obra de este artista: la sospecha de que muchas veces las obras son producidas colectivamente; pero llevan la firma del artista único, del artista reconocido. De hecho, Warhol sostuvo en una entrevista publicada en la revista Art News en 1963 que creía que alguien debería poder hacer todas sus pinturas por él.[361] Si bien esa declaración es una provocación al modelo de autoría, también da cuenta de los modos de producción al interior de la Fábrica. El autor ya no está solo en su estudio, otros trabajan para él y el artista, así, se transforma en una especie de gerente de su propia empresa. Esta idea del artista, si bien desafía la mirada moderna, se acerca a las lógicas del Mercado. Es una movida vanguardista ya que desafía la presunción de autonomía del arte y muestra que esta producción se organiza como cualquier otra en el marco de una economía capitalista. Sin embargo, en este aspecto no podemos encontrar continuidades con las posturas del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, ya que este

---

359 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 38.

360 La Bauhaus, surgida a principios del siglo XX (1919), es una de las primeras experiencias que unen industria con arte y estetización de lo manufacturado; retoma algunos aspectos trabajados por el movimiento de Arts & Crafts en el siglo XIX. Zátonyi se refiere a Morris fundador del movimiento y taller Arts & Crafts donde diseñaban obras de arquitectura, diseño de muebles y textil, diseño de libros, etc: "Sólo tenían un grave problema: haber sido manufacturadas. Su precio era accesible sólo para pocos; a pesar de su ideología política avanzada y sus principios socialistas, su trabajo pudo satisfacer sólo a una diminuta fracción de la sociedad. No pudo, no quiso o no se lo propuso resolver la articulación entre la industria, el arte y la estetización de la producción industrial. Eso lo hará la Bauhaus; pero en aquel entonces faltaba todavía mucho tiempo y experiencia." Zátonyi, Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires. Pág. 129.

361 Véase Jones, Caroline A. (1996); *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist; T*he University of Chicago Press, Chicago EEUU. Pág. 189.

movimiento se opone a la producción del arte desde las lógicas de las Industrias culturales[362] y no compartiría la idea de un autor que firma el trabajo que otros hicieron por él, que no reconoce la construcción colectiva.

Pero ya sea que lo hiciera desde un lugar de provocación o de adaptación a nuevas tendencias (como la figura del artista celebridad, que terminará de configurarse como *estilo* en la década de 1990), el movimiento del Pop Art, que Warhol integraba, produjo un cambio importante en el mundo del arte al introducir lo popular en el circuito de las *Bellas Artes* y al disputar con la idea de la obra como objeto único.[363] Al reintroducir la idea de la manufactura, el arte vuelve a acercarse a la artesanía que, aunque hecha manualmente, se produce en serie con el objetivo de ser vendida y usada y no simplemente contemplada.

Otra de las características que aporta el Pop Art al análisis del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft es el uso de las tecnologías. Warhol utilizaba la técnica de la serigrafía, una forma de impresión usada para la reproducción. Si bien hay una distancia entre estas formas de copiado analógicas y las técnicas digitales, la búsqueda de la serialidad a través del uso de tecnologías pone en discusión la idea de lo singular del arte.

> "Cuanto más abstractas y borrosas parezcan estas imágenes debido al proceso técnico de la serigrafía, más "verdaderas" parecen también. La serialidad del trabajo también implica que la singularidad de Jackie es simultáneamente enfatizada y anulada (…) la serigrafía simultáneamente subraya y borra la singularidad."[364]

Warhol toma un modelo y lo repite insistentemente jugando con la idea de duplicidad, hace con Jacqueline Kennedy y Marilyn Monroe lo que Duchamp había hecho con La Mona Lisa y con esto juegan hoy los artistas que se inscriben en el Copyleft: la idea de los múltiples sin original.[365]

> "El uso masivo de procedimientos mecánicos de reproducción (foto, serigrafía), de una factura plana, "objetiva", se superpone con temáticas y referencias salidas directamente de lo cotidiano (efigies de stars, objetos

---

362 En los sentidos que ya se han explicitado y que tienen que ver con los formatos prefijados, la gran incidencia del Mercado y la consagración a la figura de autor que se hace desde las Industrias Culturales; pero no con la idea de la reproducción o "masificación" de lo artístico que también expresan estas Industrias.

363 La obra de Warhol plantea la duda acerca de si está criticando el consumismo americano o si lo está *abrazando*. Véase Jones, Caroline A. (1996); *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist; T*he University of Chicago Press, Chicago EEUU. Pág. 222.
Wolfe, por su parte, se refiere al Pop Art como "una orden nueva pero la misma. Santa Madre Iglesia" y sostiene que los artistas que integraron este movimiento se adaptaron mejor que otros a la relación arte-Mercado, a lo que el autor llama "de la danza de los bohemios a la Consumación" y refiere a la idea de que a los artistas les gusta parecer despreocupados por el éxito y el Mercado; pero buscan ese reconocimiento. Véase Wolfe, Tom (1989) *La Palabra pintada,* Editorial Anagrama, Barcelona.

364 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Págs. 254, 255 y 256.

365 Este tema será trabajado con mayor profundidad en el Capítulo 8; pero es importante adelantarlo en este punto para ver cómo los movimientos de vanguardia y neo-vanguardia rompieron con esta lógica utilizando las tecnologías disponibles en cada época.

económicos, cómics, mercancías...)"[366]

Las estrellas de Hollywood, las producciones consideradas parte de la cultura masiva como el cómic, los objetos de uso común llegan a los salones de exposiciones y a las subastas del mundo del arte gracias al Pop Art. Sin embargo, hay en esta actitud una suerte de reestablecimiento de las diferencias ya que estas producciones se incorporan al mundo tradicional del arte desde el lugar de lo *exótico,* de la ruptura con lo establecido pero que se cristaliza y es incorporado. No son las estrellas de Hollywood las que son aceptadas en el mundo del arte, ni el cómic el que ingresa a la categoría de *Bellas Artes*; sino las representaciones, apropiaciones y derivaciones que se hace de ellos en el campo, principalmente, de la plástica. Incluso en el nombre del movimiento, al designarlo como "arte popular", se está reinstaurando la separación entre el arte "elevado" y lo popular/masivo.

Cuando este arte que retoma temas del mundo del espectáculo y de los medios *masivos* se vuelve suntuario, es decir se vende por precios exorbitantes en las subastas, todo lo que podía haber tenido de rupturista se desvanece, cosificado por el Mercado del arte. Warhol entendía a la perfección esta interrelación del mundo del arte con el Mercado y, al venir del campo de la publicidad, sabía cómo crearse a él mismo y a su obra como *productos* para el Mercado.

Actualmente, este apelar a aquello que no es considerado arte e insertarlo en el circuito de las exposiciones, las subastas y las bienales se ha vuelto una práctica corriente. Podemos citar, como ya se hizo anteriormente, el ejemplo de Takashi Murakami, muy exitoso en el Mercado del arte y que es comparado con Andy Warhol por "aplanar las distinciones entre arte y bienes de lujo, alta cultura y cultura popular, Oriente y Occidente".[367]

Aparece esto que Bürger critica de las vanguardias cuando sus manifestaciones se transforman en obras de arte reconocidas por esa Institución arte a la que criticaban.[368] De todos modos, más allá de haber sido incorporadas a lo dominante, estas experiencias constituyeron momentos de disputa que sentaron las bases a otras maneras de concebir lo artístico; bases en las que se asienta el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft para redefinirlas, para repensarlas a la luz de los nuevos contextos. Actualmente, este movimiento que aboga por otros modos de compartir lo artístico se sitúa en el lugar de lo alternativo y el vínculo con la Institución arte es desde la tensión, la disputa; pero esa Institución ha sabido resignificarse, reacomodarse, nutrirse de las nuevas perspectivas. En este sentido, podemos pensar junto a Bürger que esa es la derrota de los movimientos de vanguardia o podemos leer esos procesos advirtiendo cómo desde estas trincheras de lucha se modificó aquello que parecía incuestionable a tal punto que lo *popular* y lo *masivo* entraron en los museos. Queda discutir los modos en que ingresaron, desde el lugar de lo exótico, de lo exorcizado a través

---

366 Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs. As. Pág. 189.

367 Thornton, Sarah (2009); *Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires. Pág. 178.

368 "La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa (...)" Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona. (3era edición). Pág.109.

del “arte elevado”; queda discutir las nuevas sacralidades creadas a partir de estos cruces y, principalmente, queda la discusión por la hegemonía de ese campo de lo artístico. El movimiento de la Cultura libre debe, por lo pronto, lograr colocar en el centro de la escena la idea de un arte sin autorías inmutables, un arte reproducible (y por lo tanto no escaso), un arte en permanente circulación. Lo ideal sería construir otra hegemonía en torno a estas concepciones; pero podría pensarse como un cierto triunfo si la Institución arte, tal como está constituida en la actualidad, se hiciera eco de estas discusiones y asimilara estas otras maneras de producir lo cultural-artístico.

5. Un anclaje argentino: el concepto de vanguardias en los ´60 y ´70

Entrar y salir del Museo: enfrentamiento y ocupación

Según explica Ana Longoni, en Argentina de 1960 y 1970 el concepto de vanguardia estaba asociado al de revolución, el artista se sentía un actor político ya que buscaba la transformación social y *usaba* el arte para la denuncia de hechos como la invasión a Santo Domingo, la invasión a Vietnam, el asesinato del Che Guevara o la represión que se daba en nuestro país.[369] Para Andrea Giunta, la preocupación política del movimiento renovador en el arte fue un proceso paulatino que no estaba tan presente en los comienzos de los sesenta, aunque se les empezaba a exigir a los intelectuales la toma de posición en un contexto atravesado por la bipolaridad capitalismo-comunismo que, en América, se expresaba en la dualidad Estados Unidos- Cuba. La revolución cubana funcionó, según explica Giunta, como un “horizonte de identificaciones en el orden político”; pero en las prácticas artísticas ese compromiso se empezará a expresar un tiempo después.[370]

Más allá de las distintas temporalidades, es esta articulación entre arte y política la que sitúa a esos movimientos de vanguardia argentinos en crisis con la Institución arte; de hecho tuvieron fuertes oposiciones con el Instituto Di Tella que patrocinaba el arte experimental,[371] una Institución que acogió en un principio a muchos de estos artistas y que fue acusada por intelectuales de izquierda de importar ideas foráneas.

> “Calificado como un centro de importación de modas, dependiente de expresiones foráneas, superficial, la actividad del Di Tella fue descalificada

---

369 En 1966 se produce el golpe militar que coloca a Onganía como presidente de facto.

370 Giunta, Andrea (2001); *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*; Paidós; Bs. As. Pág. 335

371 En 1964 se les otorgó el premio Di Tella a Marta Minujín por su obra “Revuélquese y viva” que consistía en una serie de colchones en las que los asistentes a la muestra podían acostarse y a Emilio Renart que expuso una inmensa vagina. Luego, Rubén Santantonín y Marta Minujín llevaron adelante la experiencia de “La Menesunda” también en el Di Tella. A partir de ese momento, los medios encontraron en Marta Minujín un ícono con el cual identificar el arte argentino. Se ve en este ejemplo, la relación Medios-Arte, que se abordó en el capítulo anterior, en la construcción del artista estrella. Mientras Rubén Santantonín proponía la ruptura de la figura del artista desde una construcción colectiva de la que también el público era partícipe y la búsqueda de un “arte que no evada al espectador, que lo enfrente con su total apetencia de ser”, los medios resaltaron la figura de Minujín como la “nueva estrella” porque ella materializaba “el modelo de artista que un sector de la sociedad buscaba: no el individuo angustiado por el sentido de la existencia o de la creación y mucho menos aquel que se preocupaba por los problemas políticos y sociales del mundo” explica Andrea Giunta (2001); *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*; Paidós; Bs. As. Pág. 215.

desde sectores de izquierda y nacionalistas (…) Los ataques permanentes al Instituto no estuvieron exentos de parcialidades y cegueras (…) Podría pensarse que el peso de la institución y los argumentos que daban origen a su invalidación serían mucho más poderosos que las obras que allí pudieran exhibirse."[372]

Lo que plantea Giunta respecto a que la pertenencia institucional -el hecho de que las exposiciones se realizaran en el Di Tella- resultaba para ciertos sectores intelectuales de por sí condenatorio de las obras permite pensar esa tensión que no termina de resolverse en las experiencias contrahegemónicas: participar o no participar, ser rupturista desde el interior de la misma institución que se pretende transformar o trabajar siempre desde los márgenes. Una postura *radical* no permitiría ver que, en realidad, muchas de las experiencias que se dieron en ese contexto tenían un claro anclaje con la realidad latinoamericana, es decir no era simple importación de tendencias de moda. Esta tensión es importante porque sigue operando en las experiencias que hoy se inscriben en la Cultura libre, una tensión que atraviesa cualquier práctica alternativa al sistema dominante.

En el contexto de los 60/70, artistas como León Ferrari, Ricardo Carreira -que expusieron en el Di Tella-, Roberto Jacoby -que también expuso en el Di Tella y participó del grupo "Arte de los Medios" que criticaba la desinformación y espectacularización del discurso mediático-, Luis Felipe Noé, entre otros, pensarán a la producción artística como un modo de expresión de lo político. Estos artistas se reconocen como de izquierda, sin embargo los intelectuales orgánicos de la izquierda no los reconocen como parte del movimiento porque consideran que las acciones artísticas que desarrollan (happenings, bienales) no se encuadran dentro de la toma del poder por las armas. Pero ya a fines de la década del sesenta ese planteo de separación entre una revolución de las armas y una revolución en el campo del arte queda salvada y "la vanguardia artística pasa a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventa su lugar en la revolución"[373] En este sentido, sostiene León Ferrari, uno de los exponentes de este movimiento:

> "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera."[374]

Claramente, la idea de obra de arte que se sustenta desde esta vanguardia se aleja a la del

372 Giunta, Andrea (1998); "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta. Arte y política. Mercados y violencia." en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica. Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf

373 Longoni, Ana (2007) "Vanguardia" y "revolución", ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70" disponible en: http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html Último acceso 19-8-2014.

374 Ferrari, León (1968) "El arte de los significados"; trabajo presentado en el primer encuentro de artistas que formaron el grupo "Tucumán Arde" en Rosario.

arte burgués de una *finalidad sin fin*,[375] ya que tiene un sentido y una función revolucionaria, debe impactar en la sociedad y producir la liberación. Si bien el contexto en el que se desarrolla el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft no es el mismo que se vivía en los ´60 y ´70 y, por lo tanto, no se espera un *impacto* como el que describe Ferrari; sí podemos reconocer en estas vanguardias una continuidad con la idea de integrar el arte a una lucha política que los excede, una lucha que es artística; pero que también es social, cultural, económica.

Un punto interesante de estos movimientos de vanguardia es cómo resignifican la idea de lo bello en la obra y la transforman, en algunos casos, en destrucción. Esto ocurre, por ejemplo, en 1961 con la exposición “Arte destructivo” que consistió en una muestra de objetos rotos, destrozados que habían recolectado en basureros, puertos, etc.

> “Los objetos y materiales exhibidos fueron el resultado de aproximadamente un año de trabajo en el que, en forma conjunta, un grupo de artistas fue elaborando los distintos aspectos que abarcó la muestra. Los objetos quemados, retorcidos, rotos, salpicados con pintura, se vinculaban, en forma dominante, con el entorno humano (sillas, cestos, bañeras, paraguas), con la infancia y con la muerte (muñecos y ataúdes) y, también, con ironía, con los artistas y los críticos de arte.”[376]

No sólo lo feo y destruido colocado en el Museo como obra, sino también el *objeto encontrado* adquiriendo otros sentidos en ese espacio institucional del que los artistas de la vanguardia argentina en los ´60 y ´70 entrarán y saldrán de acuerdo a sus necesidades. Pero, incluso desde adentro, intentarán transgredir. También la destrucción aparece cuando, ante la censura de una obra, el resto de los artistas destruye la suya como ocurrió durante una exposición organizada en el Di Tella en la que el artista Roberto Platé instaló la réplica de un baño público e invitó a los asistentes a escribir grafitis en sus paredes que se llenaron de inscripciones en contra del gobierno, por lo que Onganía ordenó retirar la obra. En respuesta a este acto de censura, los demás artistas que integraban la exposición destruyeron sus obras. Esto significó la ruptura con las instituciones artísticas que, hasta ese momento, los patrocinaban. El acto de mostrar la destrucción, lo destruido en tanto obra o destruir directamente la obra es un modo de enfrentamiento a la Institución arte; pero también, en ese

---

375 Como ya se señaló antes, se toma esta categoría de “finalidad sin fin” de la *Crítica del juicio* de Kant, quien distinguía la finalidad objetiva, que era exterior y utilitaria, de la finalidad sin fin en la que se fundaba la *belleza* de la obra de arte. Es decir, la obra de arte, que es entendida como aquella que es *bella*, lo es sin vinculación a una finalidad objetiva. “Por esto es evidente que lo bello, cuya apreciación tiene por principio una finalidad puramente formal, es decir, una finalidad sin fin, es del todo independiente de la representación de lo bueno, puesto que éste supone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado (…) la satisfacción que hace que llamemos bello a un objeto no puede fundarse en la representación de la utilidad de ese objeto” en Kant; Immanuel; *Crítica del juicio;* disponible en http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Critica%20_deljuicio89687_kant.pdf

376 Giunta, Andrea (1998); “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta. Arte y política. Mercados y violencia” en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica. Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf

contexto, al aparato represivo del Estado. Es una acción claramente política.

A fines de los ´60 la vanguardia utiliza para sus producciones la *estética* de los grupos armados y organiza simulacros de secuestro, volanteos, acciones clandestinas como teñir de rojo el agua de las fuentes. Estas acciones son el preámbulo a lo que será, en 1968, "Tucumán Arde", organizada por artistas de las ciudades de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe, que incluyó una puesta de contrainformación en la que se exhibieron fotografías y distintos testimonios que daban cuenta de la crisis en Tucumán por el cierre de los ingenios azucareros. Uno de los aspectos significativos es que algunos de los artistas que llevaron adelante esta intervención formaban parte anteriormente del Di Tella. *Salen* de la institución para pensar la producción artística desde espacios políticos como la CGT de los Argentinos y también para romper con el mito burgués de una obra de arte única, pensada para la contemplación. Lo que decidieron en el I Encuentro nacional de vanguardia fue "la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales (premios, galerías de arte) y la inserción de los artistas en el campo de una 'cultura de la subversión' que acompañara a la clase obrera en el camino revolucionario".[377] Ese marco institucional que antes los contenía -y financiaba- ahora los oprime porque quieren ir más allá de un planteo desde el campo artístico. Se oponen, así, al arte burgués; pero también al estilo de vida burgués y a los modos de organización burgueses y buscan acompañar al obrero en el camino revolucionario.[378] Algo similar a los planteos que hacía Walter Benjamin acerca del rol social del arte, un planteo que vuelve a aparecer en los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft que piensan el arte como *herramienta* para la resistencia y la transformación- así se define, por ejemplo, Iconoclasistas.

Esta ruptura con la Institución y el asumirse como vanguardia que impera en los ´60, se diluirá ya en la década siguiente, no porque se diluya la idea de un arte político, sino porque la Institución será una forma de refugiarse de la represión. En este sentido lo explica Ana Longoni:

> "Así, luego de la ruptura estrepitosa con las instituciones artísticas a fines de los 60, en los 70 los artistas retornan a ellas, en parte con tácticas de "copamiento" (ganar un jurado, aprovechar un reglamento ambiguo) que emulan de nuevo los procedimientos de la militancia, y buscan "infiltrarse" allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público. La institución funciona también como un refugio ante la represión brutal instalada en la calle, que convierte a premios, museos y galerías en ámbitos en cierta

---

377 Giunta, Andrea (2001); *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*; Paidós; Bs. As. Pág. 367.

378 En el campo de la comunicación la revista "Comunicación y Cultura", dirigida por Héctor Schmucler, Armand Mattelart y Ariel Dorfman, propondrá algo similar a comienzos de la década de 1970. El contexto de lucha era global, alcanzaba a todos los campos del saber.

medida preservados, ya no en sofocantes límites."[379]

Ya en la década del ´70 artistas como Juan Carlos Romero, Perla Benveniste, Edgardo Vigo arman nuevamente instalaciones en el ámbito del museo; pero que retoman la dinámica de la política callejera, por ejemplo la obra "Ezeiza es Trelew" (1973), presentada en el Museo de Arte Moderno en el marco de un premio organizado por una marca de acrílico. La muestra consistió en la instalación de un muro al que empapelaron, de un lado, con afiches con los rostros de los muertos en la masacre de Trelew y del otro con un fotograma de una escena de represión en Ezeiza. Escrito en una tarjeta que colgaba del muro sostenida con una gota de acrílico roja (condición para la participación en el premio) y que representaba una gota de sangre, se leía la propuesta artística: "No. Por un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de intereses mercantilistas. Sí. Por un arte nacional y popular, un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo."[380] Tal como lo explican en su consigna, en pos de un arte surgido del trabajo grupal, no firmaron la obra individualmente sino a través de la estrategia de colocar una foto de una movilización en la que se ve la pancarta de Montoneros. De este modo, introdujeron en el ámbito del Museo debates y posturas ideológicas ligadas a la coyuntura política, transformando ese espacio de contemplación y recogimiento en uno de militancia -incluso invitaban a los asistentes a que realicen pintadas sobre el muro. Además de retomar otro sentido de la obra de arte, plantean otro significado de la autoría ya que se pierde el autor individual en pos de una lucha colectiva.

> "El artista no pertenece a una especie rara. Muchas veces juega a distinguirse de los demás y habla un lenguaje para el común de los hombres incomprensible. Pero es un hombre. Es un hombre que, como todos, está emplazado en la sociedad."[381]

Luis Felipe Noé plantea en su obra *Antiestética* (1965) esta idea acerca del artista, no para pensarlo como un genio alejado de lo social, sino como producto de esa sociedad. Y este pensar al artista en su contexto le otorga cierta responsabilidad de acción, no puede permanecer ajeno, inmutable. Esta idea sobre el rol del artista, sobre la manera de concebirlo es retomada por el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft que entiende que el artista debe ser "libre", pero no "puro". Hay en las experiencias Copyleft una pretensión de subvertir el orden establecido, de *revolucionar* los modos de compartir la cultura. Claro que no es una revolución en el sentido de los ´70; pero también implica una disputa política o económica con

379 Longoni, Ana (2007) "Vanguardia" y "revolución", ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70" disponible en: http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html Último acceso 19-8-2014.

380 Citado en Giunta, Andrea (1998); "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta. Arte y política. Mercados y violencia" en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica. Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf

381 Noé, Luis Felipe (1965); *Antiestética*. Editorial Van Riel, Buenos Aires. Citado en Pifano, Ana (2010); "Artistas x Artistas. La figura del artista en el pensamiento de Facio Hébecquer y Noé" presentación en las jornadas "Arte y Diseño. Nuevos escenarios espaciales y sociales" de la Facultad de Bellas Artes- UNLP. Disponible en http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2010%20-%202da%20Cidiap%205to%20Jodap/PDF/PIFANO.pdf Último acceso 20-11-14.

la importante salvedad de que en este contexto democrático esa lucha puede darse en el terreno de las ideas, de las leyes, de los debates académicos. Para el contexto actual el campo del arte es un espacio desde donde se pueden plantear transformaciones.

Siguiendo a Longoni, la relación de los conceptos de vanguardia y revolución en los ´60 y ´70 pasa por tres momentos: primero, el arte es entendido como una forma válida de acción, es decir el arte es también un espacio revolucionario, de transformación. En la siguiente fase es necesario accionar desde el arte, desde el arte se pasa a la acción política para, finalmente, correrse del terreno del arte- ya insuficiente para la revolución- y pasar al terreno de la política (ya sea que se exprese por fuera o por dentro de los muros del Museo). Esta transición tiene que ver con el contexto argentino pero también latinoamericano en el que hay un avance claro de la derecha a la que ya no se puede combatir sólo con ideas. Por eso también las intervenciones artísticas de estos grupos se tornan cada vez más explícitamente ligadas a la acción de la izquierda peronista, por ejemplo cuando en el marco del Premio Marcelo De Ridder (1973), Horacio Zabala participa con "25 botellas vacías y tres funciones posibles". En la instalación se colocan 25 botellas y tres fotos de sus posibles usos: vino, agua con flores y nafta.

Este entrar y salir de las instituciones tradicionales del mundo del arte -el museo, la galería, el concurso- de acuerdo a los contextos y a las necesidades es un punto en común con los artistas que participan de la *actitud* Copyleft que pueden tanto generar sus propios espacios -centros culturales alternativos, Ferias del libro independientes, Festivales de Cultura libre, espacios curatoriales *online*- como introducirse en las instituciones tradicionales presentando su postura – en este sentido podemos citar la obra "Emporio Celestial...", el proyecto Derivadas o la exposición de Romina Orazi en la galería Praxis. Salvando las distancias en lo que refiere a la censura y represión física que se experimentaba en las décadas de 1960 y 1970 y el contexto internacional en el que las izquierdas combatían abiertamente al capital -y eran atacadas por las grandes potencias capitalistas-; la experiencia de León Ferrari da cuenta de esta mirada que trasciende a la obra y al artista individual para visibilizar una lucha más amplia:

> "Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí [a Romero Brest][382] que haría otra cosa. Cuando vio el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado. (...) Me sugirió reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza. (...) Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba o exigía retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política, mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí sobre el Vietnam, en el lugar de las libertades que proclamaban los EEUU

382 Jorge Romero Brest era el Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en el momento de la muestra. Fue director entre 1963 y 1969.

bombardeadores".[383]

Ferrari cuenta en relación a la obra "La civilización occidental y cristiana" que presentó al premio Nacional Di Tella (1965) y que fue obligado a retirar -que consistía en un cristo montado sobre un avión estadounidense del estilo de los que bombardeaban Vietnam - que prefirió exponer parte de la obra que había enviado al premio -se expusieron tres cajas: "Cristo murió", "La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa" y "15 votos en la OEA" - para comunicar su postura frente a la guerra que quitar toda su presentación y que no se conociera. En este sentido, aclara que fue una decisión política, más que artística. Esta adaptación a lo que la Institución permite podría ser leída como una resignación frente a un poder incombatible; preferimos leerla como una táctica, tal como la plantea de Certeau,[384] de ceder para seguir participando de la disputa, para no ser invisibilizado, ocultado. Claro que Ferrari pasó de aceptar ciertas normas para seguir produciendo políticamente a una ruptura absoluta con lo institucional en la experiencia "Tucumán Arde", pero también esas son estrategias pensadas para cada contexto: cuando ya no se puede transformar desde adentro porque las reglas son demasiado clausurantes y no dejan intersticios o grietas, se pueden crear otros espacios.

6. Lo *nuevo* surge de la mezcla. Deejay (DJ), remix, mashup

Según explican Broughton y Brewster,[385] la figura del DJ tiene más de cien años, inicia su historia casi con la radio. Sin embargo, ha mutado y se ha transformado a lo largo del tiempo. Así, al principio, los DJ eran aquellos que pasaban los temas de otros, combinando, seleccionando y, aunque en esta selección había una decisión y una marca que distinguía un DJ de otro; es a partir del inicio de la remezcla que el DJ alcanza el estatus de creador de música. Un estatus que, desde la mirada ortodoxa del arte, sigue siendo discutido.[386]

La figura del DJ nos propone pensar al artista y al creador desde otro lugar, ya que es aquel que a partir de las obras de otros produce nuevas obras, combinando, seleccionando, remezclando.

> "Ya que el DJ es un experto en hacer bailar a la gente, era inevitable que con el tiempo dominara la realización de la propia música del baile: la mayoría de los DJ con éxito en la actualidad tienen el título de DJ/productor/remezclador. Hacer sus propios discos, o reconstruir aquellos

383 Carta de León Ferrari a Andrea Giunta citada en Longoni, Ana (2007) "Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70" disponible en: http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html Último acceso 19-8-2014.
384 Véase de Certeau, Michel (2000); *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer;* Universidad Iberoamericana, México.
385 Véase Broughton, Frank; Brewster, Bill (2007) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ;* Ediciones Robinbook, Barcelona.
386 Basta recordar las palabras del músico Pappo hacia DJ Dero: "Conseguite un trabajo honesto".

realizados por otros, es una extensión natural del oficio de los DJ de club, una manera de poner su sello creativo en el mundo. Es una manera de destilar el sonido particular que prefiere en las actuaciones de su club de una forma más tangible y, lo que es más importante, es un modo adecuado para reclamar su estatus como artista."[387]

El DJ va tejiendo, hilvanando música, "elementos distintos para crear una suite original".[388] Esta idea del DJ como productor, de la remezcla como creación está en la base del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. La posibilidad de derivar es compatible con la idea de que en la remezcla y el mashup hay creación, hay *nueva* obra.

Se puede rastrear el principio de las remezclas en los años sesenta en Jamaica, esta corriente continuó en los setenta en Nueva York con los DJ de música Disco y Hip-hop que seleccionaban los mejores momentos de las canciones y los unían a otras, incluso produciendo casetes con estas mezclas. Así el DJ se convierte en un productor musical que crea en el momento de "pinchar" los discos en el *club*; pero también produce y graba sus remezclas en estudio haciendo que su producto sea perdurable y ya no sólo volátil en el tiempo que dura su presentación.

Las remezclas que, en un principio, eran tímidas adaptaciones de los temas originales, fueron adquiriendo cada vez más una entidad propia y "las líneas entre las remezclas y la autoría empezaron a esfumarse"[389]

Con el tiempo, algunos DJ se han convertido en verdaderas "estrellas" que mueven a miles de fans que van a escucharlos producir su música.[390] El DJ surgido de los clubes, de lo under, fue *cooptado* por la Industria de la música que vio una veta nueva en esta manera de producir:

> "A la vista de este tipo de adoraciones, la industria, desde el prisma de las discográficas, los promotores y las revistas, percibió una moda lucrativa y se abalanzó sobre ella. Con el tiempo, Sasha[391] se convirtió en propiedad de lujo como DJ invitado, y fue el primero en publicar un álbum de remezclas con su propio nombre."[392]

Más allá de que la remezcla haya sido aceptada por la industria que, tal como señalan Broughton y Brewster, vio que era lucrativa; hay en los orígenes de esta práctica una disputa a los sentidos de obra y artista, un corrimiento de la idea de *lo original.* Quizás sea el

387 Broughton, Frank; Brewster, Bill (2007) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ (2). Desde el House hasta la actualidad*, Ediciones Robinbook, Barcelona. Pág. 195.
388 Broughton, Frank; Brewster, Bill (2007) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ (2). Desde el House hasta la actualidad*, Ediciones Robinbook, Barcelona. Pág. 195.
389 Broughton, Frank; Brewster, Bill (2007) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ (2). Desde el House hasta la actualidad*, Ediciones Robinbook, Barcelona. Pág. 199.
390 Festivales como Creamfields dan cuenta del lugar que ganaron los DJ en la Industria de la música.
391 Es el seudónimo de Alexander Paul Coe un disc jockey del Reino Unido que alcanzó éxito mediático y comercial, incluso ganó un Grammy en 2004.
392 Broughton, Frank; Brewster, Bill (2007) *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ (2). Desde el House hasta la actualidad*, Ediciones Robinbook, Barcelona. Pág. 235.

basamento en esta tradición lo que lleva a que sea la música una de las áreas que más trabajan con la deriva y en la que las licencias de tipo Copyleft o Creative Commons más dinamizan el inter-juego artístico, no sólo de componer con otros, de cantar con otros; sino de remixarse y recrearse. La experiencia de Red Panal[393] como plataforma que propone la creación colaborativa de música, ya que permite subir temas, partes de temas (pistas, samples, loops), descargarlos para utilizarlos y así componer música con otros en el entorno de la web bajo licencias Creative Commons puede pensarse como un ejemplo de esta tradición de la remezcla (aunque los géneros que se remezclen sean otros, ya no simplemente asociados con el dance, la música bailable). Pero también es importante señalar que es en el área de la música donde más se escuchan los reclamos anti-*piratería* y desde donde más presionan para que existan penas contra la libre circulación; no es casual que sea SADAIC una de las Gestoras Colectivas con más peso.

Las tecnologías digitales permiten producir música a costos cada vez más bajos e Internet facilita la circulación y la disponibilidad de esas producciones, sellos online que utilizan licencias Creative Commons como Concepto Cero y Uf Caruf[394] -la motivación de sus integrantes de poner su música en circulación, de ser escuchados, los impulsó a generar circuitos de producción y distribución autogestionados- no sólo dan cuenta de otros modos de gestión de la música, sino también de las potencialidades de las tecnologías digitales al momento de producir colaborativamente.

> "Según el músico japonés Ken Ishii, "La historia de la música tecno se asemeja a la de Internet. Ahora cualquiera puede componer músicas infinitamente. Músicas que se fragmentan cada vez más en géneros diferentes de acuerdo con la personalidad de cada uno. El mundo entero estará colmado de músicas diversas, personales, que a su vez inspirarán más y más. Estoy seguro de que en adelante surgirán sin cesar nuevas músicas."”[395]

393 Esta plataforma fue lanzada en 2008 con el propósito de crear una comunidad *online* pensada, según ellos mismos la definen en su perfil de Facebook, "para que los músicos nos encontremos y hagamos lo que mejor nos sale: buena música! Crea canciones con gente de cualquier lado del planeta... Y algún que otro extraterrestre". En mi tesis de maestría "Liberar, Compartir; Derivar. Cultura libre y Copyleft: *otros* modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico" dedico a RedPanal un apartado para reflexionar en torno a la construcción de comunidades *online* como modo de organización.

394 Concepto Cero y Uf Caruf son dos sellos/productoras discográficas que utilizan Internet para distribuir los discos que editan (discos que, en muchos casos, nunca son materiales y existen sólo *online*). Utilizan licencias Creative Commons y se basan en una idea de colaboración, organizados en tanto cooperativas. En mi tesis de maestría "Liberar, Compartir; Derivar. Cultura libre y Copyleft: *otros* modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico" dediqué un apartado a Uf Caruf para pensarlo como organización que surge a partir del espacio que crean en la web. Las páginas de estos sellos son: http://conceptocero.com/ y http://www.ufcaruf.com.ar/ En un próximo capítulo de esta tesis se los analizará en relación con el concepto de Net.label.

395 Bara, Guillaume; *La Techno*, citado en Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Págs 42 y 43.

6.1. Un ejemplo Copyleft del mashup y el remix: Denise Murz nos dice "Pirateame"

En 2008, cuando estrenó "Pretenciosa," Denise Murz se sumó a la *actitud* Copyleft al subir su disco a la web bajo una licencia Creative Commons. La cantante tomó esta decisión ante la imposibilidad de editar sus discos de manera "tradicional", así la autoedición se convirtió en una forma de hacer circular sus producciones y las licencias Creative Commons en la habilitación a compartirlas. Sus dos discos, "Pretenciosa" y "Gran Conquista", pueden descargarse libremente de la web pero, además, pueden copiarse y distribuirse siempre y cuando se hagan bajo la misma licencia y sin fines comerciales. El tipo de licencia utilizada (CC Atribución- No Comercial- Compartir Igual) permite, además, la derivación.[396]

En 2010, la cantante fue más allá y lanzó una convocatoria directa para que la remixaran; subió las pistas de las voces del disco "Pretenciosa" a Internet dándoles, a aquellos que quisieran, la posibilidad de utilizarlas en nuevas canciones. La invitación era muy sugerente: "remixame, mashupeame, haceme lo que quieras". Luego, con las derivaciones que le enviaron se editó un disco: DMZ RMX (sólo disponible en la web).

Denise Murz explica que la idea de liberar las voces para permitir que la remixaran surgió de la inquietud de aquellos que escucharon su disco y la experiencia le permitió establecer contactos con otros músicos, productores e incluso personas que, sin vínculo con la música, se animaron a derivar sus canciones.

> "(...) hay muchos chicos que escucharon el disco y que están en la movida, que programan, que hacen cosas y te dicen "che bueno, a mí me gustaría hacer un remix". Eso es algo que le pasa a todas las bandas, pero no todas las bandas lo piden o abren el juego porque venden su material o lo tienen más sectario... por ahí sí dejan que los *remixen*; pero si es un DJ conocido. En cambio acá la gente se copó con el juego, bueno si me lo regalás no me das también las voces y dijimos bueno dale (...)"[397]

El disco DM RMX tiene 27 tracks -que derivan 8 de los 12 temas del disco *original*-, y, según explica Denise Murz, luego siguieron enviándoles canciones derivadas pero, y pese a que la *publicación* es en Internet, no fueron incluidas para respetar los tiempos de la convocatoria. Esto se debe a que aún mantienen ciertas características propias de la materialidad del disco (algo similar ocurre con las producciones de Uf Caruf y Concepto Cero): los temas integran una compilación, hay un título y un arte de tapa que los unifica y de esa manera son subidos a la web. O sea que, más allá de que nunca pasen por los canales "tradicionales" de distribución de la Industria Musical, reproducen algunas de sus lógicas de producción.

Un aspecto interesante de esta experiencia es que la convocatoria fue abierta, se dio a

396 La licencia de los discos es CC Atribución- No Comercial- Compartir Igual. Mientras que la web que los aloja tiene una licencia Atribución-SinDerivadas (CC BY-ND 2.5 AR), que permite la copia, la distribución; pero al ser "sin derivadas" implica que si se mezcla, transforma o crea a partir de la obra, no se puede distribuir el material modificado.

397 Entrevista a Denise Murz realizada en el marco de esta investigación el 4 de junio de 2011.

conocer en la web desde donde, además, se podían descargar las voces. Esto permitió que participaran músicos de otros países, personas a las que Murz no conocía y que surgieran 27 (y más) canciones de otros autores que, basándose en las voces *originales,* produjeron nuevas creaciones las que a su vez están disponibles para que otros las deriven.

> "A un montón no conocía, de hecho hay gente de Perú, de México. Hay un par que sí los conozco, hay uno que de hecho le pedí puntualmente: el tecladista de Fangoria, que es una banda española, a él le dije "che, ¿te copás?". Pero nada más, porque la idea no era buscarlo sino ver quién quiere poner el tiempo en eso."[398]

Y en ese abrir, en ese ver quién se *copaba* con el juego de crear, no hubo restricciones al momento de definir perfiles de quiénes podían participar. No tenían que ser ni Djs conocidos, ni músicos *profesionales*; tal vez sólo alcanzaba con saber utilizar softwares que permitieran unir esas voces con melodías, ritmos y tener el deseo de jugar a ensamblar partes para darle otros sentidos.

Y así, nuevas músicas surgen de los remixes y los mashups, surgen de poner en otros escenarios y contextos fragmentos, sonidos, objetos. Así como el ready made implica colocar objetos de uso en un escenario artístico y el Pop Art serializa (y pone en el circuito del arte) a los productos de las publicidades y a las estrellas de Hollywood, los Djs transforman la manera de producir y consumir la música, convirtiendo en productores a aquellos que, aparentemente, sólo tenían el rol de *difusores*. Estos mojones en la historia del arte marcan momentos de flexibilización de los límites, de borramientos de fronteras. Son estos momentos los que nutren a las posturas de la Cultura libre y el Copyleft.

Existen otros mojones que señalan los caminos que se han transitado para poder plantear hoy una ruptura con los cánones de los Copyrights y las regalías. El Copy Art, por ejemplo, que utilizó la tecnología de la fotocopiadora para duplicarse y armar collages que reúnen imágenes de distintos orígenes.[399] El Found Footage que se basa, principalmente, en el montaje de secuencias "encontradas" que se van hilvanando para generar un "todo", en algunos casos se define como una suerte de collage fílmico, lo interesante es que se apela a imágenes filmadas por otros, que pertenecen a otras películas, que forman parte de otras obras. Y el mismo Arte Correo que propuso otros circuitos de circulación de lo artístico -la Institución postal- para compartir "imágenes y objetos muy diversos, cartas, telegramas, poemas, collages, objetos modificados (...)"[400]

Es claro que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft no viene a proponer transformaciones que no hayan sido planteadas antes, batallas con la Institución arte que no

398 Entrevista a Denise Murz realizada en el marco de esta investigación el 4 de junio de 2011.

399 Nos referiremos al Copy Art en un próximo capítulo para pensar los vínculos entre las tecnologías de la multiplicación y el Copyleft.

400 Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs. As. Pág. 38.

se hayan librado en otras épocas, pero; tal como los ready mades y los mashups, se transforma en estos nuevos contextos en que las tecnologías digitales e Internet proponen otras maneras de producir y compartir lo artístico. Y se transforma, también, a la luz de otra idea de licenciarlos porque, más allá de la(s) estética(s), las licencias libres o abiertas convocan a discutir acerca de la (sobre) valoración de la "propiedad" intelectual.

7. El Found Footage: *remix* audiovisual

El "metraje encontrado" -que sería la manera de traducir al Found Footage, pensemos la similitud con el objet trouvé- es básicamente un cine armado de fragmentos, montado a partir de imágenes *im-propias,* es decir, que fueron hechas por otros y los cineastas del Found Footage las retomaron y, en esa acción, les otorgaron otros sentidos. Esos metrajes surgen de filmaciones caseras, institucionales, propagandas, programas de televisión que son reensamblados en una nueva película. Si bien se pueden rastrear prácticas de Found Footage desde los años 20, es recién en la década del noventa cuando comienza a tener visibilidad,[401] se hacen las primeras retrospectivas y certámenes que lo incluyen como un género cinematográfico, una práctica experimental. Ese no reconocimiento (o reconocimiento tardío) de la práctica del Found Footage quizás se deba a la problemática definición de autor, obra y creación que propone. Así explican Leandro Listorti y Diego Trerotola lo que para ellos serían las causas de la invisibilización de esta práctica:

> "(...) el que decide la puesta en escena es el autor, por lo tanto, aquellos que hacen found footage no son tales, son apenas transgresores, no merecen un lugar en la historia con mayúscula. Otra posible razón es que muchos de los cineastas y videastas del found footage tienen una tendencia destructiva, poco respetuosa del "aura" de los metrajes originales, lo que los convierte en profanadores del arte cinematográfico para los ojos de historiadores que terminan ignorándolos."[402]

Así como veíamos que los DJ no son considerados, muchas veces, como músicos que crean, sino como simples *pasadores* de temas; algo similar parece plantearse para los videastas o cineastas que trabajan con metrajes encontrados, producidos por otros; pero a los que dan forma porque, como ya hemos sostenido, la creación también está en la articulación, en el poner en otro contexto, en la resignificación y la apropiación. El Found Footage se basa en ese cambio de contexto, en retomar imágenes que estaban destinadas para una mirada familiar, por ejemplo, o una mirada de vigilancia -como ocurre con los registros de las cámaras ubicadas en distintos puntos claves de las grandes ciudades: calles, cajeros automáticos,

401 Así lo explica Vilches, Gloria (2009) en su investigación "Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España" disponible en: http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/Audiovisual_de_apropiaci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a.pdf Último acceso 4-11-14.
402 Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As. Pág. 9.

tiendas- y convertirlas en objetos artísticos, destinados a un público amplio, imágenes que se insertan en el circuito del arte, tal como el mingitorio de Duchamp. El Found Footage retoma secuencias fílmicas ajenas al mundo artístico para que sean leídas en clave de obras de arte. Es en esa acción donde se produce el quiebre y, también, la resistencia a este movimiento. Y en este punto entra también en juego el anonimato de las imágenes *originales, lo común y ordinario* de una filmación doméstica que es transpolada al mundo de lo artístico, a otras reglas de comprensión y lectura:

> "Si esos materiales no tenían identidad, ahora el artista les dará una. No solamente se va a apropiar de ellas firmándolas con su nombre sino también nombrándolas, inventándoles un título."[403]

Aquí surge la pregunta acerca de si hay en estos cineastas y videastas un gesto duchampiano, en el sentido de poner en crisis el concepto de obra y autor, o simplemente un búsqueda de estetización de lo cotidiano que implica introducirlo en los circuitos de lo artístico. Pero, una vez que se formula la pregunta, las opciones no se presentan como dicotómicas porque, justamente, hay en esa acción de consumir *lo ordinario* como artístico una subversión de los sentidos de la obra, de la autoría y de la creación. Una aproximación del arte a la vida, un aceptar que aquello producido en *lo mundano* puede ser también leído en calve artística. Pero ¿qué es lo que le otorga ese estatus diferente? Sin duda, su introducción en un circuito que no es el del consumo doméstico, educativo o tradicional, volviendo, entonces, al punto de que es arte aquello que el mundo del arte reconoce como tal. Y, muchas veces, el Found Footage es leído no como arte, sino como *vandalismo*, como *corrupción* de los originales. En el Capítulo 8 analizaremos, como ya hemos adelantado, la experiencia de Romina Orazi pensando la idea del *original* y la centralidad que aún parece tener en el mundo del arte, incluso para aquellas imágenes -como las que son retomadas en el Found Footage- que no tienen una pertenencia a ese mundo de lo artístico. Esta idea del preservar que también impera en las miradas del Copyright.

Con la práctica del Found Footage se vuelve a poner en cuestión la centralidad de la firma -tal como ocurre con Duchamp-[404], ya que si es la firma la que le da a ese objeto un sentido artístico, eso sería *endiosar* a la figura del autor más que diluirla, desdibujarla o borronearla. ¿Quién es el autorizado a firmar? ¿Cuáles son las firmas que legitiman una obra? podríamos preguntarnos parafraseando a Foucault -postura que profundizaremos en el Capítulo 6- lo que nos lleva también a plantearnos por la figura del autor en el Found Footage: ¿es el autor, más allá de que no sea siempre aceptado como autor en los sentidos tradicionales, el que le otorga el *aura* a una secuencia de imágenes que antes no la tenían? ¿es el autor el que *ilumina* otros sentidos acerca de un film doméstico, institucional, de una secuencia de imágenes destinadas

403 Wolf, Sergio (2010) "El manantial" en Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As. Pág. 12.
404 "La Fuente" firmada por R. Mutt no fue exhibida; pero cuando se supo que era de Duchamp se convirtió en objeto de culto.

al anonimato y al olvido? Algunos autores se han referido al Found Footage como un rescate y una rehabilitación,[405] desde esa mirada, sin duda el artista adquiere una centralidad, ya sea como vándalo o como rehabilitador, ya sea que se lo mire con desconfianza o con amor.

En las últimas décadas, desde que se incorporó al circuito tradicional del cine -el de los festivales, el de la crítica- el Found Footage parece haberse convertido en una *pieza de autor*, se pierde el proceso -la idea de la multiplicidad de autores que hicieron esas imágenes que ahora se recombinan- en pos de la acción individual que da origen al film que se presenta, que se exhibe en los festivales. Pero ¿qué ocurre en el espacio de Internet donde el metraje encontrado es una práctica común, generalizada, que no está sólo en manos de grandes autores, sino de productores domésticos que suben y comparten sus collages en redes como YouTube? Wolf piensa que Internet convertirá a esta práctica artística en un manantial:

> (…) ese anonimato se eleve a la condición de totalidad a través de la web, donde se contrapone la idea de flujo con la de autor. La web es el territorio de la proliferación y en ese sentido la errancia y el encuentro azaroso parecen más pertinentes que hace cuarenta años (…) Esa zona liberada convierte al found footage en el manantial inagotable del cine y en uno de sus modos futuros de supervivencia. Ya no harán falta la cámara, ni el equipo técnico, ni el soporte. En un universo superpoblado de imágenes la condición de lo anónimo está llamada a multiplicarse exponencialmente y el acceso a esas películas, a volverse más y más democrático y tenido en cuenta como opción por los cineastas”[406]

Wolf menciona la contraposición entre la idea de flujo y la idea de autor. Internet es un espacio del flujo en el que -como veremos en un próximo capítulo- algunas autorías se desdibujan en esa telaraña de la red, mientras otras destacan en el circuito de lo mainstream. Sin duda, el Found Footage -como otras prácticas artísticas- se ve potenciada por la posibilidad de circulación de imágenes en la red y es en este sentido que ya no hay que estar a la caza, a la búsqueda o rescatar las películas *de la basura*; la web provee de un importante repositorio de imágenes para combinar y recombinar. Antes nos referíamos a una práctica del Found Footage relacionada a videos, películas anónimas que eran encontradas y trasladadas a un contexto propio de lo artístico, montadas junto a otras imágenes para producir nuevos sentidos; pero también hay una práctica -y ésta sería más cercana a las prácticas actuales en Internet- que se hace de “partes” de películas clásicas, de películas reconocidas y reconocibles, un Found Footage que, como asegura Emilio Bernini,[407] ha sido hecho por

405 Véase Wolf, Sergio (2010) “El manantial” en Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As. El autor se refiere a diferentes maneras de nombrar el hacer del found footage entre las que se encuentra el verbo “rehabilitar”. Wolf critica esa noción para referirse al found footage como “operación”.
406 Wolf, Sergio (2010) “El manantial” en Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As. Págs. 15 y 16.
407 Véase Bernini, Emiliano (2010) “Found footage. Lo experimental y lo documental” en Listorti, Leandro y

coleccionistas, por amantes del cine, por fanáticos. Según Gloria Vilches[408] las prácticas que ha adquirido el Found Footage en Internet son las del mash up y el re cut. El mash up combina diferentes películas y el re cut parte de una sola fuente a la que transforma cambiando, por ejemplo, el género de la película alterando el orden de las escenas, los subtítulos o doblándolas con otros sentidos. Eva Noriega llama a esta práctica screener o screening "como una forma de articular el uso del video e Internet con la apropiación -clandestina- de imágenes de la industria cultural"[409]

Esta *viralización* de la práctica del Found Footage se da a partir de la apropiación de imágenes que pertenecen al circuito mainstream y no ya de las imágenes anónimas; por lo que reinstala un debate por el Copyright. Un debate que no es tan central en las experiencias que se apropian de lo anónimo y, más que de lo anónimo, de lo no atravesado por la Institución arte o la Industria Cultural donde las ideas de propiedades, originalidades y autenticidades tienen otro peso. Y aquí entra en juego la, por un lado, *criminalización* de esos cineastas domésticos de la postproducción y, por el otro, el aprovechar esos trailers virales como publicidad de la película *original.* La Industria Cultural ha visto en estas prácticas una manera de promocionarse que no tiene que ver con compartir una *actitud* Copyleft, sino con la posibilidad de obtener publicidad a bajo costo. Pese a esta *cooptación* por parte del circuito de lo mainstream de los Found Footage de Internet, Vilches remarca la importancia de pensarlos como prácticas creativas, muchas veces de crítica y parodia a los formatos tradicionales del hacer cine. Gabriela Lendo, miembro del equipo de "El Cosmonauta" -una película española licenciada con Creative Commons, financiada a través de crowdfunding, que se estrenó en Internet y que, además, permitió la derivación de los trailers y de algunos momentos del guión- explica la práctica del remix audiovisual en Internet desde el lugar del homenaje:

> "(...) los clásicos videos que te encuentras en YouTube de homenaje a actores y a películas y realmente lo que están haciendo es editando la película y haciendo una cosa de 3 minutos, pero que si somos súper estrictos están violando derechos de propiedad intelectual; pero no están haciendo nada malo, no le están robando nada a nadie, no están haciendo daño y todo lo contrario, lo que están haciendo es el promocionarte como creador y de una manera muy muy clara decir este autor/creador me encanta, me voy a tomar la molestia de dedicar 7 horas de mi día para editar y hacer una versión de 3 minutos de esta película y colgarla. No es cualquier

---

Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As.

408 Véase Vilches, Gloria (2009) "Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España"
Disponible en: http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/Audiovisual_de_apropiaci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a.pdf Último acceso 4-11-14.

409 Noriega, Eva (2012); "Notas sobre found footage" en Revista Arte e Investigación, n° 8; Facultad de Bellas Artes (UNLP) Disponible en
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39764/Documento_completo.pdf?sequence=1
Último acceso 6-11-14.

> cosa, es la mejor manera de un fan de decir te admiro, te respeto, tanto así que hago esto (…) Ningún director de cine, bueno quizás estoy generalizando demasiado... pero, en general, los directores de cine no tienen un problema con que se vean sus obras y que hagan cosas de ellos en YouTube, eso es muy bonito, es como... es un lindo cumplido que te está haciendo una persona en otro formato; los que tienen problema con eso son las distribuidoras porque les entra un montón de pasta por los pagos de cesión de derechos."[410]

Por su parte, Antonio Weinrichter[411] se refiere al Found Footage como cine de apropiación; entendiéndolo desde el apropiacionismo como corriente artística; pero también desde una idea jurídica de la autoría ya que la noción de autor que emerge en este tipo de prácticas -especialmente las que circulan por Internet- se diferencia de la noción moderna de autor que se protege jurídicamente. Es por esto que Bernini ve en esta práctica una acción posautoral:

> "Hay cierta condición posautoral en el found footage. No sólo porque la figura de autor impide una visión y una lectura de las imágenes que no esté sobredeterminada por ella, sino porque el hecho mismo de trabajar con imágenes ya filmadas por otros, u otros, no responde a la idea moderna como creador ex nihilo de aquello que vemos, o como aquel que impone su marca, su sesgo, en las imágenes producidas seriadas, industrialmente"[412]

Lo paradójico es que el cine de Found Footage fue ignorado por la crítica, según una de las hipótesis de Weinrichter porque no era considerado creación, mientras que, actualmente, a partir de un revisionismo surge una mirada acerca de ese cine que se construye a partir de autores paradigmáticos, de autores que, como señalábamos antes, se piensan como dándole *la impronta* a ese material: las imágenes se leen en el sentido de ese *posautor.* Pero esta paradoja no es propia de la experiencia del Found Footage, sino de los modos como la Institución arte comprende -en el sentido de comprender, pero también de incluir- las experiencias. Duchamp mismo es un ejemplo de esa trascendencia del autor, Duchamp es, en sí mismo, esa paradoja.

De todos modos, más allá de esta tensión acerca de la figura del autor como el que le da el carácter de obra de arte al introducir esas *secuencias encontradas* -alterando los sentidos, cambiándolas, modificándolas- en el circuito de lo artístico; lo que claramente discute el Found Footage -tal como lo hace la música de DJ- es lo que se entiende por creación. Crear es también reacomodar las piezas pre-existentes, re-ensamblarlas, introducirlas en otros contextos. No es crear de la "nada" -¿qué sería la nada?-, sino reconocer lo previo. Y en esta

---

410 Entrevista a Gabriela Lendo realizada en el marco de esta investigación el 13 de marzo de 2010.
411 Weinrichter, Antonio (2009); *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental.* Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Punto de Vista.
412 Bernini, Emiliano (2010) "Found footage. Lo experimental y lo documental" en Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As. Pág. 30.

acción, más allá de las marquesinas de los nombres, también hay un corrimiento de la figura del autor que pasa de una concepción de *genio iluminado* a un sujeto que, en todo caso, *ilumina* sólo un momento del proceso que puede tergiversarse, derivarse, desviarse más allá de las voluntades de esos autores.

Es frente a estas nuevas prácticas que las licencias de tipo Copyleft o Creative Commons se vuelven fundamentales para circular los materiales. Una práctica que precede a la *actitud* Copyleft y que, sin embargo, se ve favorecida por el movimiento de la Cultura libre y la existencia de bancos de imágenes, repositorios audiovisuales y películas que ya circulan por Internet con licencias Creative Commons. Claro que aquello que está bajo una licencia Creative Commons se estrena en circuitos que no son los de lo mainstream y las películas producidas por la gran Industria Cinematográfica -que son aquellas que más se remixan en Internet- no están enmarcadas en este tipo de licenciamiento. Sin embargo, en varios países como México, Colombia y España el movimiento cinematográfico del Creative Commons ha crecido en los últimos años a tal punto que se hacen festivales de películas Copyleft. En marzo de 2012 se llevó a cabo un festival de películas Creative Commons en Buenos Aires, más allá de los paneles de intercambio y debate, hubo proyección de películas con *actitud* Copyleft; pero la mayoría eran europeas, especialmente de España, Bélgica y Holanda. También se proyectaron films de Estados Unidos. De Argentina se exhibió la película "Stephanie" (2011) que, en realidad, no tiene una licencia libre o abierta, sino que su pertenencia al festival estaba dada por el modelo de producción y circulación, ya que se filmó sin apoyos ni subsidios de fondos oficiales, canales de tv, fundaciones o festivales y se estrenó en Cuevana, la plataforma para compartir material audiovisual. También de Argentina, se proyectó "Mi fiesta de casamiento" (2006) que se realizó con bajo presupuesto y una DVCam; pero tampoco tiene licencia Creative Commons. La única proyección argentina licenciada con Creative Commons fue el corto de animación "Viaje a la tierra del quebracho" (2012), hecho por un equipo santafecino que, además, utilizó Software libre para la realización. En Argentina, otra experiencia de Cine Copyleft es la del documental "La Educación Prohibida" que se financió con crowdfunding, se estrenó en Internet y tiene una licencia Creative Commons; pero su estreno fue posterior al festival.[413]

En su investigación, centrada en un corpus de producciones españolas, Gloria Vilches menciona numerosas obras de Found Footage que han sido licenciadas con Creative Commons y que, por sus declaraciones y manifiestos, se inscriben en el movimiento de la Cultura libre. Y esto va más allá de sentir que con el Copyright están en la ilegalidad, sino que tiene que ver con una actitud frente a las prácticas de circulación de la cultura. De esto se

413 En Argentina el cine tiene un importante financiamiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), habría que analizar cuánta es la producción cinematográfica que se realiza sin vinculación con el INCAA. La realización encuadrada en el Instituto obliga a la inscripción en ciertos circuitos como el de las Gestoras Colectivas. Lo que habría que discutir en este punto no es el financiamiento del INCAA y su apoyo al cine nacional como política pública, sino la posibilidad de que desde las políticas públicas se apoye también el encuadre en otros modos de licenciamiento y otros modos de comprender la producción.

desprende que una práctica que, como señalábamos, precede a las discusiones por el licenciamiento de las obras, se adscribe a esta *actitud* porque encuentra en las licencias no sólo un marco legal -que de hecho no los contiene porque muchas de las obras que remontan no tienen permisos para ser reutilizadas- sino principalmente una *bandera* común que simboliza una lucha que estaba en el germen de este tipo de producciones.

8. Tergiversación, deriva, desvío

En el capítulo anterior retomábamos a Guy Debord para plantear las relaciones entre el mundo del arte y del espectáculo, ahora es importante reflexionar en torno a los aportes que el autor, como miembro de la Internacional Situacionista, hizo al concepto de lo que desde la Cultura libre y el Copyleft se piensa como *deriva*. Debord se refería a *détournement,* que ha sido traducido como tergiversación o desvío, para referirse a la práctica de colocar un objeto -creado por el sistema hegemónico- en otros contextos, otorgándole una función crítica. Vemos en esta práctica una similitud con los ready made de Duchamp,[414] las vertientes artísticas que van construyendo la matriz sobre la que se basa el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

Para Debord y Wolman un *détournement* implica el descubrimiento de nuevos aspectos del talento así como la ruptura de convenciones legales y sociales.

> "La tergiversación no sólo conduce al descubrimiento de nuevos aspectos del talento; al chocar frontalmente con todas las convenciones legales y sociales se convierte en un arma cultural poderosa e infalible al servicio de una verdadera lucha de clases. La gratuidad de sus productos es la artillería pesada que atravesará los muros de la inteligencia. Este es el sentido real de una educación artística proletaria, la primera etapa hacia un comunismo literario."[415]

Aparece en este fragmento la idea del arte como "arma" para la lucha de clases y la gratuidad de ese arte como la "artillería pesada" para el triunfo proletario. Es que en esa gratuidad hay un desafío claro al mundo mercantil del capitalismo; un desafío similar al que plantean los artistas que se inscriben en el Copyleft cuando permiten que sus obras sean distribuidas, reapropiadas sin pretender obtener ganancias a partir de esas transformaciones. Debord entiende que la mejor manera de luchar contra el capital es evitar la capitalización monetaria

414 Aunque en "Los métodos de la tergiversación" Debord y Wolman sostienen que hay que ir más allá de "la mera idea de escándalo. Una vez que la negación de la concepción burguesa del arte y el genio ha llegado a ser un hermoso sombrero demasiado viejo, el dibujo de un bigote sobre la Mona Lisa no es más interesante que la versión original de tal pintura. Debemos poner ahora este proceso en el momento de la negación de la negación." Debord; Guy y Wolman, Gil J. (1956); "Métodos de tergiversación" Publicado originalmente en Les Levres Nues, # 8, mayo 1956. Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998.
Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html

415 Debord; Guy y Wolman, Gil J. (1956); "Métodos de tergiversación" Publicado originalmente en Les Levres Nues, # 8, mayo 1956. Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998. Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html

de lo artístico. Esta idea de ir en contra de la cotización del arte también aparece en Duchamp cuando, irónicamente, le paga a su dentista con una impresión ampliada de un cheque; pero sin duda no aparece en Warhol para el que el entrelazamiento del arte y el Mercado parecía ser algo natural y aceptado.

Debord y Wolman sostienen que existen dos formas de tergiversación o desvío de una obra: la tergiversación menor, de objetos que no tienen mucha importancia en sí mismos y, por lo tanto, producen todo su sentido en el nuevo contexto y la tergiversación fraudulenta que implica desviar un objeto "intrínsecamente significante" que, al ser puesto en un nuevo contexto, adquiere otros significados. Aclaran, además, que esta práctica de tergiversar es muy difundida y que ellos sólo proponen sistematizarla. Es decir que la producción artística -como cualquier otra producción-siempre ha recurrido a estos desvíos, a estos traslados de *objetos* para favorecer otros sentidos.

Por su parte, la Internacional Situacionista define al desvío como:

> "(…) desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. En este sentido no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas."[416]

El desvío aparece, entonces, como un modo de uso de lo artístico que da cuenta de un envejecimiento de los modos ortodoxos de entender al arte, los modos burgueses a los que la Internacional Situacionista se oponía.

Otro aspecto interesante del texto de Debord y Wolman es que se refieren a estas tergiversaciones como un juego, el arte como juego que nos remite a la idea de Duchamp y también al planteo de Gadamer que señalábamos más arriba. Lo lúdico presente en el arte y la posibilidad de tergiversar las obras, de jugar con ellas para hacerlas decir otras cosas.

Así, lo que para el Internacional Situacionismo era un *détournement* es hoy llamado derivación por la Cultura libre: la posibilidad, planteada ya en las licencias, de que cualquiera puede retomar, transformar, desviar y tergiversar las obras. Si bien el desvío Copyleft no tiene completamente el sentido que le daba el Internacional Situacionismo, que intentaba abolir el capital; hay en la *actitud* Copyleft una postura política que se opone a los modos clausurantes de gestionar el arte que requieren autorizaciones para los usos y las adaptaciones. El Internacional Situacionismo proponía hacerlo "por la fuerza":

> "No es preciso decir que uno no está constreñido a corregir un trabajo o a integrar diversos fragmentos de obras caducas en una nueva; puede también

416 Internacional Situacionista (1999)*; Vol. 1: La realización del arte.* Literatura Gris; Madrid. Pág. 18.

> alterar el significado de aquellos fragmentos en un sentido adecuado, abandonando a los imbéciles la preservación esclavizadora de la 'cita'."[417]

El Copyleft, por su parte, impulsa un marco legal para que esa posibilidad sea una constante en los modos de trabajar con las obras. El asalto a la cultura burguesa que proponen movimientos como la Internacional Situacionista está atravesado por las discusiones por la propiedad en plena guerra fría y en la antesala al mayo del 68 francés. Hoy, si bien hay en la Cultura libre una discusión por la propiedad -intelectual y material- ya no se enmarca en un contexto político como el de los ´60 cuando el comunismo se visualizaba como una opción clara al capitalismo. Actualmente, esa idea bipolar del poder no alcanza para dar cuenta de los procesos culturales; por eso hay que pensar en las brechas, los intersticios, las fisuras de ese modelo de propiedad clausurante en lo cultural-artístico y en cómo las tecnologías y, especialmente, Internet habilitan la circulación y la producción colaborativa. Tal vez el comunismo ya no sea una opción política; pero quizás estemos yendo, como se pregunta Bourriaud, hacia un "comunismo de las formas":

> "El arte contemporáneo tiende a abolir la propiedad de las formas, en todo caso perturba sus antiguas jurisprudencias. ¿Nos dirigiríamos hacia una cultura que abandonaría el copyright en beneficio de una gestión del derecho de acceso a las obras, hacia una especie de esbozo del *comunismo de las formas?"*[418]

Debord también habla de deriva; pero este término tiene un sentido diferente que el que adquiere en el marco del movimiento de la Cultura libre. La deriva para el Copyleft y las licencias abiertas se relaciona con el desvío del que habla la Internacional Situacionista; pero la deriva para la Internacional Situacionista tiene que ver con el tránsito por diferentes ambientes, con el *ir a la deriva.* Lo definen como: "Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos."[419]

Pero en este *ir a la deriva* por la geografía urbana, en este andar diferente al paseo o al viaje, hay otros usos de la ciudad y, también, la comprensión de esta actividad de transitar como algo lúdico-constructivo. El arte como juego y, en esa acción de jugar, el arte como algo efímero oponiéndose de este modo a una idea moderna de obra de arte como algo perdurable, fijable.

Todos estos momentos, desde las vanguardias al DJ pasando por las neovanguardias, que tejen la matriz en la que se asienta el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, plantean

---

417 Debord; Guy y Wolman, Gil J. "Métodos de tergiversación" Publicado originalmente en Les Levres Nues, # 8, mayo 1956. Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998. Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html

418 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Pág. 39.

419 Internacional Situacionista (1999)*; Vol. 1: La realización del arte.* Literatura Gris; Madrid. Pág. 18.

una ruptura con los modos burgueses de comprender lo artístico. Podría, entonces, pensarse a este movimiento como una propuesta posmoderna; su oposición a los modos modernos de gestionar lo artístico podría colocarlo en una etapa posterior a esa Modernidad a la que critica. Pero ¿es el Copyleft un movimiento posmoderno? ¿Alcanza la oposición a ciertos postulados para hacerlo pertenecer a una propuesta de lo *post*? Consideramos que la Cultura libre es la expresión de una de las tantas crisis de las estructuras e instituciones modernas; crisis que deben resolverse desde un lugar que no es totalmente moderno, pero sin caer tampoco en los postulados de lo posmoderno.

9. Modernidad- Posmodernidad: el lugar del Copyleft en los intersticios del debate Y la pregunta por la *contemporaneidad* artística

A lo largo de esta tesis, hemos señalado cuáles son las características que la Modernidad otorgó al arte separándolo del ritual de la vida, convirtiéndolo en algo para ser contemplado y no para ser vivido. Hemos hecho referencia al surgimiento de la Estética como disciplina que se encargó de diferenciar el arte de la artesanía y estableció que el arte era aquello que no tenía finalidad, que no era pasible de *ser usado*. Se ha hecho referencia, también, al surgimiento de la categoría de las *Bellas Artes* en el siglo XVI que clasifica a las producciones artísticas y establece cuáles son realmente *bellas* -en el sentido de pertenencia a la doxa-, de acuerdo al concepto estético imperante.

Sintéticamente, podemos decir que para las instituciones modernas vinculadas al mundo del arte una obra es algo singular, potencialmente durable (no se agotan como los bienes de uso) y escasa (no hay otra de su tipo). Y, podríamos agregar, que es producida por un artista individual que es el único creador de la obra. Sin embargo, hemos visto en este breve recorrido por la/s *historia/s del arte* que estas características han sido puestas continuamente en tensión. El Copyleft, como *actitud*, continúa con esta línea de rupturas respecto a lo que durante la Modernidad se estableció como arte. En este sentido, no podemos decir que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft sea moderno, ya que entra en crisis con las instituciones de este período histórico; pero ¿podemos pensarlo como un movimiento pos-moderno?

La posmodernidad como concepto englobador de las características de una época se asocia a la idea del fin de los grandes relatos -Lyotard enuncia esos relatos modernos de esta manera: “emancipación de la razón, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista”[420]- lo que trae aparejado el fin de la creencia en una historia unitaria, de una verdad como fundamento y el *descentramiento* del sujeto. Así entendida la condición posmoderna se define más por lo que niega que por aquello que es, la

420 Lyotard, Jean-François (1987); *La posmodernidad (explicada a los niños)*; Gedisa; Barcelona. Pág. 29.

condición de lo posmoderno estaría marcada por la reacción al proyecto moderno.[421]

El mismo Lyotard, a quien se le adjudica ser el que le da relevancia al término "posmodernidad" en el campo filosófico al incluirlo en un informe al Consejo de Universidades de Québec, sostuvo que se trataba de un criterio analítico y no de una intención de clasificar los movimientos contemporáneos. Intentaba quitarle a la posmodernidad "el look o estilo de pensamiento que se sitúa después o contra lo moderno"[422] e incluso comprendió -en un escrito posterior- que "bajo la palabra posmodernidad pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas".[423] Sin embargo, la posición de Lyotard acerca de una Modernidad ya finalizada propició la respuesta de Habermas -entre otros autores- quien sostiene que el proyecto de la Modernidad aún no ha acabado. Es decir, inició el debate Modernidad-Posmodernidad en el campo filosófico, mientras que en el campo artístico -de donde Lyotard retoma el concepto, ya que era utilizado en arquitectura- los momentos se definen como moderno y contemporáneo. En este sentido, Smith señala:

> "(...) el concepto de arte contemporáneo se impone en el uso cotidiano como un término general para referirse al arte de hoy en su totalidad, en oposición al arte moderno (el arte de un período histórico que básicamente ha llegado a su fin, por más significativo que resulte todavía en la vida y los valores de muchas personas). Por su parte, el término posmoderno, en los pocos casos en que todavía se lo emplea, recuerda la existencia de un momento de transición entre estas dos épocas y, como tal, constituye un anacronismo de los años setenta y ochenta. En términos generales, estos principios son ampliamente aceptados por el discurso del arte de los años noventa."[424]

Habermas y otros autores sin dudas discutirían con Smith la idea de la Modernidad como un período histórico que ha llegado a su fin. Habermas distingue el proyecto moderno, al que considera inconcluso, de la modernidad estética a la que sólo considera una parte de ese proyecto. Con esto señala que aunque los movimientos de vanguardia- que vincula a lo moderno- hayan terminado y ahora se hable de posvanguardia, esto no implica que podamos hablar de una modernidad acabada o de una posmodernidad.[425] Por su parte, Arthur Danto, que "presagió" la muerte del arte, en realidad, de un modo de narrar del arte que se anclaba en la Modernidad de los grandes relatos, se refiere a una necesidad de darle un nombre a ese arte que no es moderno y, al mismo tiempo, en la dificultad de otorgarle esa identidad.

---

421 Jameson ve en la posmodernidad una instancia que no se define sólo por negar la modernidad, se refiere por ejemplo al "alivio" y la "libertad" posmoderna de la pérdida del sujeto centrado que posibilitan una nueva productividad. Véase Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Págs. 235-237.

422 Calabrese, Omar (1999); *La era Neobarroca*; Ediciones Cátedra; Madrid (tercera edición) Pág. 30

423 Lyotard, Jean-François (1987); *La posmodernidad (explicada a los niños)*; Gedisa; Barcelona. Pág. 41.

424 Smith, Terry (2012); *¿Qué es el arte contemporáneo?;* Siglo XXI; Bs. As. Págs. 300 y 301.

425 Véase Habermas; Jürgen (1988); "La modernidad, un proyecto incompleto" en Foster, Hal (editor); *La posmodernidad*; Editorial Kairós, México.

> “Hasta cierto punto, esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria, lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el término «posmoderno». Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término «contemporáneo» como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá «posmoderno» sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. En realidad, el término "posmoderno” me parece que designaría un cierto estilo al que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer instancias del barroco o del rococó”[426]

Así, para Danto -y tal como señalamos en el Capítulo 1- el arte contemporáneo, es decir el realizado por los artistas coetáneos- ya no es arte moderno en el sentido de cómo se concebía el arte en la Modernidad. Para Danto, la marca del arte contemporáneo está dada porque “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito”.[427] Este autor no ve en el arte contemporáneo un estilo común y piensa lo posmoderno como una posible línea estilística de ese arte contemporáneo. Pero, como señala Marshall Berman, no es lo mismo hablar de Modernidad que de modernismo y, por lo tanto, no sería lo mismo hablar de Posmodernidad que de posmodernismos. Los modernismos y posmodernismos expresan los valores de una época que puede pensarse como Modernidad o como Posmodernidad.

En el campo del arte, lo posmoderno se asocia al pastiche que implica, a grandes rasgos, la mezcla y la remezcla. Danto señala que el paradigma de lo contemporáneo es el collage y, en este aspecto, los conceptos de posmodernismos y de lo contemporáneo en el arte parecen imbricarse, ya que lo posmoderno es leído por Danto como un estilo dentro del arte contemporáneo.

Acordamos en que hay una cuestión clara, ya no somos modernos, al menos no respecto a las pautas de la Modernidad Ilustrada con plena confianza en la razón y sostenida en la creencia de que la historia es lineal y progresiva; pero tampoco lo fuimos nunca completamente en esos términos. Esa era la mirada legitimada, hegemónica, la transepisteme europea, en términos de Alcira Argumedo,[428] es decir nunca hubo una Modernidad o una única forma de vivirla, siempre hubo y ha habido Modernidades, en plural. Es en el afán de nombrar lo que experimentamos donde surgen los conflictos y las disputas porque si pensamos lo moderno o lo contemporáneo como adjetivos ambos referirían a un momento “actual,

---

426 Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona. Pág. 33.
427 Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona. Pág. 37.
428 Véase Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional. Colihue; Bs. As.

coherente y adecuado a nuestros tiempos".[429] Tal vez la diferencia radique en que lo moderno proyecta hacia un futuro y da idea de novedad; mientras que lo contemporáneo nos remite a un presente en el que la novedad deja de ocupar la centralidad de la definición (lo que no quiere decir que se piense en una poshistoria o un fin de la historia) o, como señala Terry Smith, "es el despliegue de múltiples relaciones entre el ser y el tiempo".[430] En este sentido, sostiene Zátonyi:

> "La modernidad es una manera de proyectar y proyectarse hacia el futuro, donde el presente sucede siempre por una mala elección. Algunas veces por caminos mal diseñados y mal construidos, otras veces, por objetivos mal elegidos (…) la euforia posmoderna tampoco agregó nada nuevo fuera de algunos firuletes, algunas graciosas referencias, o alguna complicación sin complejidad. A pesar de que la crisis que generó hizo evidente el error de extender la modernidad hacia esa dirección y no sobre los grandes aportes de la racionalidad autoemancipatoria (Habermas) es decir capaz de renovarse permanentemente por su propia autocrítica."[431]

De esto se desprende que Zátonyi se ubica entre aquellos autores que consideran que hay otra manera de ser modernos y de llevar adelante el proyecto de la/s modernidad/es. Pero en este punto, hemos vuelto al debate filosófico-sociológico entre proyectos, modos de estar y ver el mundo. En el campo artístico estas tensiones tienen otros pesos que se vinculan a las maneras específicas de hacer y, especialmente, comprender lo artístico. Algo (mucho, quizás) ha cambiado; pero también hay mucho que permanece -tal como señalábamos en el Capítulo 1- y es en ese dilema en el que se inserta el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Como señalaba Danto, los artistas han traspasado los límites de lo que se consideraba arte y es por eso también que autores como Oscar de Gyndelfeldt[432] se preguntan "¿cuándo hay arte?" lo que implica preguntarse por los límites de posibilidad de que algo sea leído en tanto artístico. Un desplazamiento que inicia, quizás, con el gesto duchampiano del objet trouvé y que va horadando ciertas legitimidades respecto del estatuto de lo artístico. Entendidas desde este lugar, las vanguardias podrían constituir lo que Smith llama una prehistoria de lo contemporáneo en lo moderno. Además, los artistas actuales producen arte en "culturas predominantemente visuales, regidas por la imagen, el espectáculo, las atracciones y las celebridades en una escala totalmente distinta de la que enfrentó cualquiera de sus antecesores".[433] Es también en este punto donde emergen los Estudios Visuales como otro modo de comprensión de los límites de lo que se define como arte, incorporando esas

---

429 Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Pág. 239.
430 Smith, Terry (2012); *¿Qué es el arte contemporáneo?;* Siglo XXI; Bs. As. Pág. 317.
431 Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires. Págs. 242 y 243.
432 de Gyndelfeldt, Oscar (2009) "¿Cuándo hay arte?" en Oliveras, Elena (editora); *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*; Emecé; Bs. As. (2da. Edición).
433 Smith, Terry (2012); *¿Qué es el arte contemporáneo?;* Siglo XXI; Bs. As. Pág. 305.

“culturas visuales” invisibilizadas por el canon moderno. Los Estudios Visuales surgieron en el contexto de la “Crisis de los Paradigmas” que desestabilizó las departamentalizaciones que la Modernidad Ilustrada estableció entre los saberes. Estos Estudios Visuales vienen también de la mano de miradas poscoloniales que pretenden dar cuenta de otros procesos que fueron invisibilizados por el relato de los países centrales. Es decir, reconocer las otras voces, las otras formas de vivir esas modernidades a las que nos referíamos antes. Y al incluir “a toda clase de objetos visibles y de prácticas de visualización”[434] ponen en tensión lo que se entiende por artístico y contribuyen a esta sensación que describía Danto de un “fin del arte” en los sentidos canónicos. Estos campos transdisciplinares de estudio dan cuenta de que las transformaciones en los modos de *hacer arte* -los límites que *rompen* los artistas- vienen acompañados de reflexiones desde algunos sectores de lo académico.[435]

Retomando los planteos acerca de los modos del *hacer artístico,* podemos señalar que Smith sostiene que hay ciertos temas que atraviesan y constituyen al arte contemporáneo: la temporalidad, la multiplicación y la dislocación. Estos “temas”, ligados también a una lógica de producción y circulación en los escenarios tecnológicos digitales, aparecen en las experiencias Copyleft que analizamos en esta tesis. Pero estas transformaciones se dan en un marco de permanencias, de continuidades respecto a los circuitos legitimadores de lo artístico, a los circuitos del mundo del arte que son espacios de lo moderno. Si bien hoy el museo es un ámbito más entre otros espacios posibles -el espacio público de la calle, la escena cultural[436] de ámbitos emergentes, la misma web con sus espacios curatoriales difusos- no hay que desconocer las relaciones de poder (un error en el que a veces se cae desde ciertas miradas posmodernas o contemporáneas) que siempre son desiguales y están presentes al momento de definir lo artístico. Lo interesante del planteo de lo contemporáneo es la comprensión de las múltiples temporalidades y contextos que cierta mirada modernizante intentó invisibilizar. Esto puede vincularse con que los procesos artísticos que ha privilegiado la Historia del arte han sido los que se han dado en los países centrales y,

434 Richard, Nelly (2007); *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*; Cap: “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”; Siglo XXI Editores; Bs. As. Pág. 99.

435 En otros sectores, estas miradas generan/generaron ciertas resistencias y preguntas en torno a si, de este modo, el arte no quedaba supeditado a la producción capitalista. Esta es una de las preguntas que hacen Rosalind Krauss y Hal Foster en la encuesta del num. #77 de la revista OCTOBER en la que sostienen “los estudios visuales están ayudando, en su modesta medida académica, a producir sujetos para la nueva fase de capital globalizado” Lo que vuelve a colocar al arte como aquello autónomo del mercado, como si nunca hubiese estado atravesado por el modo de organización capitalista hasta que se articuló con las imágenes de la Industria Cultural. Nelly Richard se refiere a esto como “la angustia de la contaminación”. Siguiendo a Martín Barbero podemos decir que es la negación de los mestizajes de los que estamos hechos. Véase “Cuestionario October sobre cultura visual.” publicado en el N° 1 de la Revista Estudios Visuales, diciembre de 2003. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm y Richard, Nelly (2007); *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*; Cap: “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”; Siglo XXI Editores; Bs. As. Pág. 97.

436 Retomamos la definición de “escena cultural emergente” que da Matías David López. Esta idea puede leerse en “Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata” en López, Matías David y Fernández Mariano (editores) (2013); *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos. Los territorios y los medios*; EPC-IICOM; La Plata.
Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/iicom/sites/perio.unlp.edu.ar.iicom/files/lo_publico_en_el_umbral_final_1.pdf
Último acceso 7-11-14.

desde allí, han establecido la vara para medir al resto. En un mundo con múltiples centros, esta actitud se complejiza; pero más allá de que existan múltiples centros, las relaciones de poder siguen haciendo prevalecer unos por sobre otros. Señalamos esto para no caer en la misma mirada utópica que, a veces, se presenta con las tecnologías digitales, especialmente con Internet, que lleva a pensar en un poder distribuido y a desconocer que en ese mundo de lo *online* se replican condiciones que se dan en el mundo de lo *offline.*

Lo contemporáneo, entonces, es una manera de nombrar las prácticas artísticas que ya no pueden enunciarse como modernas; mientras que el concepto posmodernidad sigue operando como una crítica a ciertos valores modernos. Sin embargo, y tal como planteábamos antes, no es tampoco una categoría "libre" de conflictos. Autores como Calabrese ponen en duda el término posmoderno por lo que representa. En este sentido, el autor se pregunta:

> "(…) ¿puede bastar un programa genérico (la reacción al proyecto moderno) para definir conjuntos de fenómenos artísticos, científicos, sociales tan complejos como los contemporáneos? Y, ¿puede bastar la declaración de fin de vanguardia y del experimentalismo como carácter de los objetos llamados "postmodernos"?"[437]

Por eso Calabrese propone hablar de estéticas neobarrocas. Ya algo respecto de estas estéticas hemos explicado cuando planteamos la relación de la producción artística y los medios de comunicación; pero es importante pensar en estas estéticas neobarrocas para analizar la propuesta del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft a la luz de estas maneras de narrar que, según Calabrese, configurarían a los productos culturales actuales.

La repetición es una de estas características y, a partir de ella, hay un quiebre con las ideas de originalidad y unicidad modernas. La repetición no está en el simple acto de reproducir un molde, sino también como *variación de un idéntico* y la *identidad de varios diversos*[438] como señala Calabrese en relación a aquellos productos que surgen del mismo original con diferencias o de aquellos que, pretendidamente originales, se parecen e identifican. Esta idea de los diversos que se asemejan da cuenta de una postura que se sostiene desde el Copyleft: que nada surge de la nada, que todo está relacionado en un fondo común compartido, que siempre hay préstamos, deudas y referencias (las esclavizadoras citas a las que se refiere Debord)[439]

Otra de las estéticas neobarrocas es la del fragmento. Entre estas prácticas, Calabrese describe el uso de extractos de obras del pasado para generar nuevas obras, incluso colocar esos fragmentos, que han sido desprendidos de sus contextos originales, en un marco de

437 Calabrese, Omar (1999); *La era Neobarroca*; Ediciones Cátedra; Madrid (tercera edición) Pág. 30.
438 Calabrese, Omar (1999); *La era Neobarroca*; Ediciones Cátedra; Madrid (tercera edición) Pág. 47.
439 Debord las piensa como esclavizadoras porque cree en la libertad de todo tipo de propiedades, incluso de las intelectuales.

variedad.[440] Esto tiene que ver con un aspecto que también señala Jameson al referirse a la posmodernidad: la pérdida de la idea de totalidad. Para Jameson la posmodernidad,[441] en cierta forma, representa todas aquellas cosas contra las que durante la modernidad todavía se luchaba, ahora institucionalizadas.

> "(…) mientras que la modernidad era, de una forma insuficiente y tendenciosa, la crítica de la mercancía y el esfuerzo por conseguir que ésta se trascendiera a sí misma. La postmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso."[442]

Lo que sostiene el autor es que en esta nueva "sociedad" -de la información, de los medios, de consumo, según ha sido denominada por diferentes autores[443]- ya no rigen las reglas principales del capitalismo clásico: la primacía de la producción industrial y la lucha de clases. ¿Qué ocurre entonces con la producción artística en estos nuevos contextos? Si las vanguardias se enfrentaron a los postulados burgueses del arte en un contexto de capitalismo clásico ¿fueron en sí movimientos posmodernos?

Es importante resaltar en este punto que la llamada vanguardia histórica se opuso a los modos de legitimar y comprender el arte que detentaba la burguesía, clase hegemónica del modo de organización capitalista, sistema que se da en el momento histórico conocido como Modernidad. Como ya se ha explicado, entre los intentos de la vanguardia se destacaron: terminar con la dicotomía arte y vida, resquebrajar a la Institución arte y acortar la brecha entre lo que se consideraba arte "elevado" y "lo popular". Pese a estos intentos por romper con cánones modernos, la vanguardia histórica se inscribe dentro de la Modernidad, ya que entiende a la historia como un progreso y busca, a partir del arte, generar transformaciones políticas; piensa en relación a las demandas de una nueva sociedad. En este sentido, responde a las principales tradiciones modernas -especialmente a lo que Argumedo identificaría como una matriz marxista- en las que el arte jugaría un rol en la transformación social. Hay en las vanguardias una búsqueda de la utopía moderna.

> "A grandes rasgos se podría asegurar que el paso de la modernidad a la postmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y postulados éticos, de su perspectiva política y compromiso social

---

440 Calabrese, Omar (1999); *La era Neobarroca*; Ediciones Cátedra; Madrid (tercera edición) Pág. 104.

441 Si bien el autor muestra ciertos reparos para referirse a este momento histórico como posmoderno, ya que entiende que el uso de ese término es polémico y contradictorio, considera que puede ser empleado si "cada vez que se usa, estamos obligados a poner a prueba esas contradicciones internas y sacar a la luz inconsistencias y dilemas de representación" Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 22. Jameson se refiere a "capitalismo tardío" para "resaltar su continuidad con lo que lo precedió, más que el corte, la ruptura y la mutación que deseaban subrayar conceptos como «sociedad postindustrial»" Pág. 19.

442 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 10.

443 Véase Castells Manuel (2002); *La Era de la Información;* Siglo XXI Editores; México, Distrito Federal. O García Canclini, Néstor (1995); *Consumidores y Ciudadanos*; Grijalbo; México DF, para reflexionar en torno a categorías como la sociedad de la información o la sociedad de consumo.

-aparentemente el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo- de sus momentos, en fin, revolucionarios y subversivos."[444]

Entonces, en la llamada posmodernidad estos grandes relatos contenedores son abandonados y la búsqueda de la transformación social por el arte parece difuminarse. Desde este punto de vista, podemos comprender a la vanguardia, más que desde una lógica posmoderna, como una rebelión de lo moderno contra lo moderno.[445]

Algunos autores tienden a asociar modernismo y vanguardia porque ambos definen su identidad en relación "a la alta cultura tradicional y burguesa (especialmente las tradiciones del idealismo romántico y del realismo ilustrado) y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial".[446] En este sentido Wolfe, por ejemplo, señala que los estilos modernos, entre los que él incluye al Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Expresionismo, entre otros, surgen por oposición a la "naturaleza literaria del arte académico".[447] Sin embargo, según Huyssen, el modernismo y los movimientos de vanguardia se distinguen en un punto central, un punto que, además, es claramente político: su forma de entender a la *cultura de masas*. Mientras que el modernismo apoyaba el "arte elevado", la vanguardia, en su afán de reunir arte y vida, también pretendía vincular el denominado "arte elevado" y las producciones populares. En este punto, Huyssen ve una continuidad entre la vanguardia histórica y el posmodernismo (al que sitúa ya iniciado a mediados de los ´60 y del cual el Pop Art sería una de las primeras expresiones). Pero en este punto cabe la pregunta de cuánto de crítica al sistema capitalista hay, por ejemplo, en el Pop Art y cuánto de aceptación. Un punto clave de los movimientos de vanguardia era su crítica a tratar el arte cual simple mercancía; sin embargo este intento de separación del arte y el Mercado no es un punto de conflicto para los posmodernismos que, según explica Jameson, celebran esta relación.[448]

Si bien Huyssen y Jameson difieren en varios aspectos en relación a la manera de comprender lo posmoderno,[449] acuerdan en que una de las características del arte en lo que Jameson denomina capitalismo tardío es el borramiento de los límites entre la llamada "alta cultura" y la cultura de masas o comercial; un borramiento que "denunciaban los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la Nueva Crítica norteamericana hasta Adorno y la Escuela de

---

444 Vásquez Rocca, Adolfo (2005); "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad"; en Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas 12/ 2005.2 de la Universidad Complutense de Madrid.

445 Véase Huyssen, Andreas (2006); *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo;* Adriana Hidalgo editora, Bs. As. Pág. 114.

446 Huyssen, Andreas (2006); *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo;* Adriana Hidalgo editora, Bs. As. Págs. 8 y 9.

447 Wolfe, Tom (1989) *La Palabra pintada,* Editorial Anagrama, Barcelona. Pág. 11.

448 Véase Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Págs. 226 y 227 y 229.

449 Huyssen pone en duda que el posmodernismo sea un "nuevo punto de partida". Véase Huyssen, Andreas (2006); *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo;* Adriana Hidalgo editora, Bs. As. Pág. 6.

Frankfurt".[450] El Pop Art es una expresión de este intento de "elevar" el arte popular y el problema quizás radique en ese punto, en que hay una búsqueda de que el arte producido con íconos de la cultura *masiva* (referida a los medios) sea aceptado (de hecho lo fue) por lo que Tom Wolfe llama "Culturburgo",[451] es decir el reducido mundo del arte plástico. Sin embargo pastiche, kitsch siguen siendo términos con carga negativa (al pastiche se lo acusa de no tomar en cuenta la "articulación con los contextos y movimientos de fondo de cada época"[452] y al kitsch se lo tilda como de "mal gusto"), porque no hay un reconocimiento de esas otras formas de producir arte, sino que hay una aceptación de ciertos grupos y referentes artísticos que producen arte con características y estéticas de lo *masivo* para el Museo de Arte. Siguen siendo las Instituciones modernas del Museo y la Galería las que legitiman esos mestizajes, esos borramientos de fronteras. Esas instituciones no han muerto, no han sido reemplazadas por otras instituciones de lo posmoderno; pero sí ha aparecido una Institución nueva que, según Jameson, sería propia de esta etapa del capitalismo tardío: las Industrias Culturales que, con sus estéticas, transforman las estéticas del "arte elevado". En esa clave sí podemos leer al Pop Art como una expresión del retome de las estéticas mediáticas para mostrarlas en el espacio del Museo. Y en este punto también aparece lo que, en otros momentos de esta tesis, hemos denominado el denso entrelazamiento entre lo económico y lo cultural. Así, las estéticas posmodernas estarían caracterizadas por la búsqueda de lo *novedoso*, siguiendo el designio de la producción industrial.

> "Lo que ha ocurrido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso (desde ropa hasta aviones), con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales. Estas necesidades económicas son reconocidas por todo tipo de apoyos institucionales disponibles para el arte más nuevo, desde fundaciones y becas hasta museos y otras formas de mecenazgo."[453]

Para Jameson, la producción artística que puede designarse como posmoderna estaría ligada, de esta manera, a la producción de mercancías. Pero hemos visto que esta mercantilización del arte es característica del período moderno en el que las formas simbólicas se producen y consumen como bienes. Entonces, ¿cuál sería la superación de las prácticas modernas que expresaría este período de posmodernidad? Quizás, por eso, sea

450 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 25.
451 Véase Wolfe, Tom (1989) *La Palabra pintada,* Editorial Anagrama, Barcelona.
452 Martín Barbero, Jesús (2005) "Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades", en Cátedra de Artes, Chile.
Disponible en: http://www.mediaciones.net/2005/01/mutaciones-del-arte-entre-sensibilidades-y-tecnicidades/
453 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 27.

mejor referirse a un capitalismo tardío, lo que implica una continuidad y una profundización del capitalismo clásico. Por otro lado, si pensamos en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft como posmoderno establecemos una contradicción con uno de sus postulados básicos: el del anti-commodity.

Otra de las características que Jameson otorga al período posmoderno -además de la integración de la estética a la producción de mercancías y la fetichización de esas mercancías, ambos aspectos que, sostenemos, ya estaban presentes en las producciones modernas y que se profundizan en esta nueva etapa del capital- es la del "ocaso de los afectos".[454]

> "Pero lo que debemos subrayar ahora es la medida en que la concepción modernista de un *estilo* único, así como sus ideales colectivos adjuntos de una vanguardia artística o política (o *avant-garde),* se sostienen o se derrumban junto con la vieja concepción (o experiencia) del llamado sujeto centrado."[455]

Romper con un sujeto centrado y con el estilo único implica poner en crisis la idea moderna de la individualidad. Esto es para Jameson el final del "ego burgués"; por eso se refiere al ocaso de los afectos en la posmodernidad; pero también lo asocia a la ruptura con la idea de estilo único o de la pincelada individual que marcaron la producción artística en la modernidad. El autor sostiene que con la primacía de la reproducción mecánica ya no hay una búsqueda del trazo distintivo y, si bien en los modos de producir arte en la actualidad, signados por el taller convertido en empresa -el ejemplo que ya hemos dado de Takashi Murakami-, se nota esa ausencia de la búsqueda de la pincelada distintiva; el autor, convertido en marca, sigue teniendo una fuerte presencia. Tal vez ya no sea la *pincelada* a mano alzada la que establezca las paternidades de las obras; pero las paternidades individuales siguen rigiendo el mundo del arte. En este punto es importante resaltar que si bien esas prácticas de producción de lo artístico en forma departamentalizada[456] y en espacios que se constituyen en tanto empresas han sido aceptadas, "blanqueadas" en la actualidad, existen desde los inicios de la producción moderna; podemos citar el caso de Rembrandt[457] que dirigía un estudio -el símbolo del espacio individual moderno- en el que

454 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 32.

455 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 36. En estas afirmaciones aparece la idea posestructuralista de "la muerte del sujeto".

456 Takashi Murakami reconoce que algunos de sus asistentes pintan flores, otros pintan hongos, es decir *taylorizan* la producción artística.

457 En este sentido sostiene Caroline Jones refiriéndose a los planteos que Svetlana Alpers hace acerca de Rembrandt: "In this argument, the individual entity *Rembrandt* was produced albeit by many persons and through collective or dispersed activities, as a function of iconographic program or painterly technique (which we speak of as the hand in the painting)" "En este argumento, la entidad individual *Rembrandt* fue construida sin embargo por muchas personas y a través de actividades colectivas o dispersas, como una función de programa iconográfico o técnica pictórica (eso que llamamos la "mano" en la pintura)" (traducción propia) Jones, Caroline (1996) *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist.* The University of Chicago Press, Chicago EEUU.

Muchos de los cuadros adjudicados a Rembrandt han sido actualmente identificados como pertenecientes a otros artistas, entre ellos algunos de los autorretratos. Véase Moulin, Raymonde (2012); E*l mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*; La Marca editora; Bs. As.

otros artistas pintaban para él, firmando como si fueran él. La producción colectiva no reconocida en pos de atribuir la creación a un autor individual es característica de los modos de producir el arte en la modernidad. Y no parece que en lo que se denomina posmodernidad se haya quebrantado la figura del autor individual como padre de la obra.

Sí podemos sostener, junto a Caroline Jones, que hay un desplazamiento del artista desde el estudio -símbolo de la idea moderna del autor individual- a la "Fábrica" donde el artista se vuelve una suerte de gerente de los procesos artísticos. La Fábrica da idea de la producción en serie que espera encontrar su nicho en el Mercado. Pero este cambio se da, no por una transformación profunda en el modo de concebir al autor, sino por una aceptación del vínculo del arte con el Mercado; un vínculo que siempre existió pero que el artista *bohemio* de la modernidad no reconocía. Es lo que Wolfe denomina el "doble registro, de la danza de los bohemios a la Consumación".[458]

Como señalábamos antes, lo que autores como Jameson y Calabrese consideran característico de las estéticas posmodernas (del Capitalismo tardío o del Neobarroco) es la fragmentación y el pastiche; una obra de arte que ya no es "unificada y orgánica" sino "subsistemas inconexos y todo tipo de materias primas e impulsos aleatorios".[459] Otro punto diferencial es el de los temas que las obras modernas abordaban -la condición humana, la ansiedad, la anomia- que ya no son temas que se aborden en la posmodernidad. En estas *nuevas* estéticas intervienen las tecnologías facilitando la reproducción y construyendo nuevas formas de representación, especialmente en relación al tiempo y al espacio ya que posibilitan "construir un nuevo régimen espacio-temporal: el de la coexistencia, el de la cohabitación."[460]

En esta idea de la estética posmoderna atravesada por las representaciones que producen las tecnologías en general y los medios en particular podemos encontrar una continuidad con el movimiento de la Cultura libre ya que hay en él un origen unido a lo tecnológico y sus producciones están atravesadas por las potencialidades que las tecnologías, especialmente las digitales e Internet, habilitan. También en el pastiche, entendido como remezcla o collage, podemos establecer puntos en común. La ruptura del gran relato en pos de múltiples relatos puede ser leída en tanto una *ampliación* de lo que se entiende por artista y por obra. En este sentido, señala Jameson:

> "Sostendré que, en efecto, las «grandes obras modernistas» se reificaron en este sentido, y no sólo convirtiéndose en clásicos escolares. Su distancia de

---

Damien Hirst, el artista vivo mejor cotizado del mundo, reconoce que él no ejecuta sus obras, que sólo pintó los primeros cuadros y una vez que obtuvo dinero empezó a pagarle a otros artistas para que lo hicieran. Incluso señala: "la única diferencia entre una tela pintada por ella (en referencia a una de sus empleadas) y una mía es el precio" David Cohen, "Inside Damien Hirst's factory" en This is London, Londres, 30 de agosto de 2007 citado en Sibilia; Paula (2008); *La intimidad como espectáculo*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires. Pág. 198.

458 Wolfe, Tom (1989) *La Palabra pintada,* Editorial Anagrama, Barcelona. Pág. 40.

459 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 51.

460 Mata, María Cristina (1999); "De la cultura masiva a la cultura mediática" en Revista Diálogos de la comunicación, Nº 56, FELAFACS. Pág. 85.

> los lectores, al ser monumentos y esfuerzos del «genio», también tendía a paralizar la producción general de formas, a dotar a la práctica de todas las artes de la alta cultura de una alienante cualificación de especialista o experto que bloqueaba a la mente creativa, con una torpe inhibición que intimidaba la producción fresca de una manera profundamente modernista y autolegitimadora."[461]

Correrse de la idea de artista como especialista o experto, de la idea de artista como genio iluminado que trabaja en soledad permite abrir el juego a la creación desde otros lugares y, en esto, las tecnologías juegan un papel importante ya que posibilitan la producción y la distribución saltando a las grandes Industrias Culturales, permitiendo la autogestión. Pero si los circuitos de legitimación siguen estando en las mismas Instituciones modernas, las transformaciones en lo que se entiende por obra van a estar marcadas por los tiempos de esas instituciones legitimadoras, tanto de la Institución arte más tradicional (museos, galerías, bienales) como del Mercado (casas de subastas, marchands).[462]

Si bien en este sentido podría pensarse que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft es posmoderno -por su clara oposición a las instituciones del mundo del arte moderno-, hay en la *actitud* Copyleft una crítica a lo efímero de la *novedad* permanente que proponen las nuevas estéticas asociadas al fetichismo de la mercancía y a la producción industrial uniformizada. Por otro lado, no vemos en lo que se ha dado en llamar posmodernidad una ruptura o transformación radical de las instituciones modernas como el museo o la galería; si bien se han transformado ciertos modos de producir la obra y entenderla, los circuitos de legitimación y la idea de autoría que el Copyleft critica siguen presentes. Aceptar abiertamente la incidencia del Mercado en el arte no parece ser la vía para transformar esa relación, tampoco la idea de un estallido de los grandes relatos que dejan sin norte a cualquier movimiento crítico, condenado a pensar su lucha segmentada y limitada. Así, estas transformaciones de lo que se denomina posmodernidad no anclan en la *actitud* Copyleft que se piensa como un movimiento amplio, abarcativo, desde una idea de *totalidad,* en los términos de Alcira Argumedo,[463] ya que combate la departamentalización del saber que se instauró en el período moderno y que en el período que se designa como posmodernidad parece haberse profundizado al hacer estallar, no las murallas creadas entre los saberes disciplinados, sino los relatos unificadores. Y, si bien, esos relatos unificadores contados desde una matriz liberal deben ser implosionados, el relativismo absoluto ha demostrado no ser el camino para los planteos de transformación política, para la comprensión de las desigualdades profundas inherentes al sistema.[464]

---

461 Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad*; Editorial Trotta; Madrid. Pág. 239.

462 Como ya se señaló en el capítulo 4 tanto el Mercado como las Instituciones artísticas más tradicionales se entrelazan para dar forma al mundo del arte (especialmente del arte plástico, del arte visual).

463 Véase Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional. Colihue; Bs. As.

464 El movimiento de la Cultura libre y el Copyleft es, en este sentido, más similar a los movimientos políticos del

Otro aspecto importante del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft es que es, ante todo, un movimiento político al que los artistas se suman desde un lugar de militancia y activismo. En este punto hay un anclaje más claro con las vanguardias modernas que con los posmodernismos, porque, tanto las vanguardias como el Copyleft, buscan una transformación que excede al plano artístico; en cierta forma el Copyleft busca relacionar el arte a la vida, lo "elevado" a lo popular, al permitir la apropiación, el uso, la deriva. Y el arte es, en este proceso, un eslabón de la cadena en la lucha por la libre circulación de lo cultural, un arte que puede impulsar la transformación.

Así entendido, el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft si bien no puede ser pensado como enteramente moderno, ya que critica esas maneras de concebir lo artístico; tampoco puede ser pensado como posmoderno; sino como hijo de una modernidad en crisis en la que se están debatiendo las ideas de la matriz liberal, basada en el individuo; pero donde aún no han surgido nuevas instituciones de legitimación. Las estéticas neobarrocas a las que se refiere Calabrese marcan un cambio en el modo de entender lo que es el arte; pero el contexto en el que surgen sigue atravesado por las Instituciones modernas. Y es en contra de esas instituciones que el Copyleft se levanta, contra los modos que han instituido en las maneras de entender, producir y circular lo cultural-artístico. No están en contra del museo como espacio, están en contra de las reglas que forman el entramado de ese museo. No están en contra de la figura del autor, sino del autor leído como marca, como genio y "estrella". Se oponen al monopolio del arte (y de la cultura en general) en manos de los pocos habitantes de "Culturburgo" y pregonan por una cultura abierta y libre. Pero no son dadá ni totalmente iconoclastas (si bien pretenden destruir algunos íconos sagrados) porque no pregonan la negación y destrucción de lo existente; sino que proponen reinstalar lo residual del compartir, de lo comunitario en los modos de producir, circular y consumir lo artístico.

No buscan generar obras que provoquen el escándalo, sino que pretenden institucionalizar el escándalo que sigue generando en ciertas esferas que los propios autores den la posibilidad de que otros hagan usos -incluso comerciales- de las producciones que se inspiran en sus obras.

9.1. Hacia un nuevo *sensorium:* entre lo moderno y lo *pos*

Ya hemos señalado que no se puede pensar al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft ni desde los encuadres tradicionales de la Modernidad, ni desde aquello que algunos autores definen como Posmodernidad, ya que si bien retoma aspectos de ambos "paradigmas" también critica las bases principales sobre las que se asientan estas maneras de comprender

---

siglo XX – que pretendían una transformación total- que a las luchas que se piensan como fragmentarias a principio del siglo XXI, por ejemplo algunos movimientos ecologistas que sólo se ocupan de cuestiones ambientales sin pensar las relaciones de esos vínculos con lo cultural y con el Mercado. La Cultura libre incluye no sólo al arte, al software, sino también a la lucha por la tierra, la lucha contra los transgénicos, contra las patentes no sólo para los bienes simbólicos, sino también en el campo de la salud, entendiendo que las farmacéuticas constituyen monopolios que restringen la circulación del saber y el acceso a tratamientos médicos.

el mundo.

> "El valor de una innovación se mide precisamente así: tiene o no el germen del futuro. Si bien este germen promueve inevitablemente desorden y roturas en las estructuras relacionales, cognitivas y valorativas, las viejas modalidades fatalmente serán debilitadas no sólo poniendo en peligro el equilibrio paradigmático imperante, sino provocando con real ímpetu el alumbramiento de lo nuevo. Este eterno juego entre lo establecido y su descomposición garantiza la dinámica del avance de la condición humana."[465]

¿Puede el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft pensarse como un emergente que dará lugar a nuevos géneros, a nuevas maneras de producir y recepcionar lo artístico, a nuevas sensibilidades? Para responder a estos interrogantes deberíamos comenzar preguntándonos si hay una propuesta estética que dé unicidad a este movimiento. Ante todo, creemos que en las obras que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft no hay un tema, un motivo que las atraviese. Tampoco pareciera existir una técnica de producción en común, como podría ser el uso del collage, el cadáver exquisito, el abandono de la perspectiva que caracteriza a algunos de los movimientos vanguardistas como el Surrealismo y el Cubismo. Sin embargo, si pensamos que las sensibilidades estéticas (aquellas que nos permiten establecer qué es *lo bello*) son social, cultural y epocalmente construidas, podemos comprender que en estas obras inscriptas en la *actitud* Copyleft emerge un nuevo tipo de sensibilidad al proponer otras ideas acerca de lo que la obra *es* y cómo debe pensarse la figura del artista. Pensar que la reproducción puede ser considerada producción es un planteo político que, a su vez, deviene en el intento de instaurar nuevas sensibilidades al momento de contemplar las producciones.

Benjamin se refiere a un nuevo sensorium que se inaugura en la época de reproductibilidad técnica, no piensa sólo en las obras, sino en cómo son percibidas y cómo estas maneras cambian cuando se transforman las tecnicidades.[466] En este mismo sentido, Zátonyi toma como ejemplo a los talleres de copistas que surgieron alrededor de La Sorbona, que realizaron copias masivas de los códices de los monasterios, permitiendo el acceso de más personas a esos conocimientos. Estas actividades produjeron, además, otras demandas para esos talleres y, con esto, generaron el surgimiento de una nueva estética. Eso que en principio fue visto como una vulgarización del arte considerado elevado - porque reproducía los códices ilustrados por miniaturistas en copias sin esa "belleza original"- no sólo hizo

465 Zátonyi, Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires. Pág. 126.

466 En este sentido, sostiene Martín-Barbero "(...) yo seguí apasionadamente el esfuerzo sostenido de Benjamin por dar la vuelta a la historia para mirarla ya no desde los Acontecimientos y las Obras, sino desde las modificaciones de la percepción, desde los cambios en el *sensorium* que "lo signan con un sentido para lo igual en el mundo que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible" en Martín-Barbero, Jesús (2000); "Mis encuentros con Walter Benjamin". En: *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. H. Herlinghaus y J. Martín-Barbero, Iberoamericana/Vevuert, Madrid. Disponible en http://www.mediaciones.net/2000/01/mis-encuentros-con-walter-benjamin/

accesible esa información sino que “ya en un campo nuevo y propio, producirá su propia estética, endeudada con el pasado; pero ya nueva y auténtica”.[467] Cada tecnología, surgida en un contexto y modificada por él, genera nuevas posibilidades narrativas. Así como la imprenta permitió no sólo la reproducción de las palabras, sino también de las imágenes y generó una producción “coleccionable” de la cultura popular; actualmente las tecnologías digitales e Internet potencian el trabajo colaborativo, colectivo, comunitario sin las barreras del espacio y el tiempo, sin la limitación de la co-presencia. Facilitan la copia, que ya no se distingue de su original, y potencian la derivación, el cambio, la tergiversación para que una obra sea, potencialmente, miles de obras desafiando el sentido de unicidad y escasez moderno. Claro que estas tecnologías, en cuyo análisis profundizaremos en próximos capítulos, pueden ser incorporadas a las lógicas de trabajo del artista empresario; pero también pueden generar el surgimiento de una nueva idea sobre lo que la obra *es*, una nueva sensibilidad en la producción, circulación y recepción que ya no sea la sensibilidad moderna basada en las ideas de originalidad, unicidad y escasez. Esta diferencia en los usos de las potencialidades tecnológicas está marcada por la elección política y en esto, en la *actitud* Copyleft, sí hay criterios comunes: el arte es una producción colectiva, el arte y la cultura los hacemos entre todos y, por lo tanto, deben poder consumirse y re-apropiarse sin restricciones.

467 Zátonyi, Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires. Págs. 125 y 126.


CAPÍTULO 6
EL ARTISTA DE LA "NUEVA" ERA
LA OBRA Y LA CREACIÓN EN
CLAVE COPYLEFT
2007 11 7

Capítulo 6: El artista de la “nueva” era

La obra y la creación en clave Copyleft

Sumario

En este capítulo se da respuesta a una de las preguntas guía de la investigación: ¿Cómo se transforman las concepciones de artista, obra y creación atravesadas por las prácticas enmarcadas en la Cultura libre? Se argumentan y desarrollan los modos de entender estas categorías desde las prácticas de quienes se inscriben en este movimiento, articulándolas con planteos de autores clásicos en el análisis de qué se entiende por autoría. Se trabaja, además, la noción de autoría en Internet y se analiza la obra de teatro *No más Zzzzs* para *leer* en clave Copyleft la transformación de las nociones de obra y autor.

1. Los modos Copyleft de entender la creación

A lo largo de lo que se conoce como la Historia del arte *la creación* ha sido entendida de diferentes maneras y, como ya se estableció en esta tesis, es durante el período histórico de la modernidad cuando empieza a ser asociada con un proceso individual vinculado a la *genialidad* del artista. Esa manera de entender el proceso creativo es el que va a permitir el establecimiento de leyes como las de Propiedad Intelectual y Copyright ya que la producción artística va a ser considerada una actividad intelectual, separándose de la artesanía -que va a quedar asociada a una actividad *manual*- que es producida colectivamente en talleres. El artista se mudará a un estudio, se independizará de los gremios y logrará que sus obras sean consideradas como parte de las *Bellas artes.*

En ese pasaje del taller -en el que el artista, que aún no recibe ese nombre, es aprendiz de un oficio- al estudio, en el que produce en *aparente* soledad,[468] aparece la marca de un *espíritu de época* en el que ya no se piensa en colectivos, sino en individualidades. El arte pasa de ser un oficio a ser una vocación asociada a los gustos, a las elecciones personales y no a las necesidades colectivas (aunque como ya hemos establecido en otros momentos de este escrito: todo es social, no podemos desprendernos del contexto histórico en el que vivimos). Pero es la manera en la que se entiende el proceso la que individualiza el trabajo artístico, una mirada que se asienta en una matriz liberal que, justamente, *libera* al arte de sus ataduras terrenales y políticas para encerrarlo en su torre de marfil. Claro que ha habido movimientos artísticos que se han opuesto a esta manera de entender la creación - los movimientos de vanguardia que trabajamos en el capítulo anterior, por ejemplo- pero es la idea del artista como genio que crea en la soledad de su buhardilla la que prevalece. Y, desde esta concepción, es esa genialidad la que hay que proteger desconociendo que no es el individuo aislado el que crea, sino el que está en contacto con su historia, con su contexto, con los otros.

Según Gimpel, esta idea del artista y la creación nace con el Humanismo en el siglo XV y los

468 En el Capítulo 5 se mencionó el caso de Rembrandt que tenía grupos de pintores que trabajaban para él; por lo tanto la producción no era individual ni aislada como se suponía.

“primeros” mecenas: los Médicis. En ese momento, los pintores, escultores, se separan del mundo “mortal” y comienzan a ser venerados como genios. La idea de la inspiración y del don divino para las artes (la idea del talento) surge, también, en ese contexto. Antes, el pintor, el escultor aprendían un oficio; ahora siguen su vocación. Son estas concepciones las que dan nacimiento a la definición moderna de creación y creatividad. Una creatividad que les va a ser reclamada a aquellos que se dediquen a la producción artística como si el *ser creativo* fuera un “atributo” capaz de medirse y cuantificarse. ¿Qué es ser creativo? La respuesta a esta pregunta suele ser muy abstracta, sin embargo la creatividad es una cualidad que se exige actualmente incluso a los empleados administrativos. Es por eso que Graw dice que la creatividad se ha convertido en un concepto “redentor del presente”.[469] El artista se ve como alguien creativo y autodeterminado, es decir, como alguien autónomo en su trabajo, con una vida laboral desregulada.[470] Así, la creatividad es sobrevalorada; pero, principalmente, es entendida como individual y apropiable; es decir que produce algo por lo que se puede reclamar posesión absoluta.

En este sentido, José Jiménez plantea en su *Teoría del Arte* que esta idea de creatividad, del artista como creador de una obra “equiparable a la obra de Dios” surge en el Renacimiento a partir de una unión entre las ideas de Platón y la teología cristiana. En lo que se conoce como Edad Media la creación estaba reservada a dios; el hombre sólo *hacía*, no creaba. Pero en el Renacimiento esta idea va a mutar y se le otorgará al artista un estatus divino. La idea de genio tiene, según explica Jiménez, un origen espiritual; pero que se seguirá empleando en la modernidad laica.

> “Despunta aquí, nitidamente, la concepción de la obra humana, de la obra de arte, como creación, equiparable a la obra de Dios a partir de la equiparación del “ingenio” divino y humano (…) La categoría “creación” permite concebir la tarea, la acción de los artistas como una emulación del poder (espiritual) de “dar vida” característico de Dios.”[471]

Es esa idea de creación y de artista *genial* la que sustentan actualmente -tal como se señaló en el Capítulo 4- las Gestoras Colectivas de Derechos de Autor: el artista que crea, como si nada hubiera existido antes, el artista equiparable a un dios al que hay que rendirle tributo por su obra y ese tributo se rinde en forma de regalía

> “La obra del artista es considerada en adelante como el espejo de un pensamiento individual y ya no como el de una idea superior. La forma tenderá a primar sobre el fondo. Acaba de nacer la idea de la propiedad

469 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Pág. 156.
470 Véase Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Págs. 157 y 158.
471 Jiménez, José (2002) *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid., Pág. 109 y 110.

intelectual."[472]

A esta visión de la inspiración a través de las musas, de la creación en soledad a la que se puede reclamar como exclusivamente propia, se opone el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Por este motivo sostenemos que hay una residualidad -entendiendo lo residual desde Williams- en los planteos de los miembros de este movimiento, y son estas ideas residuales de lo que es la creación las que permiten amalgamar obras tan disímiles en cuanto a temas y estéticas.

Williams sostiene que lo residual es aquello que persiste de formas de vida y organización que antes eran hegemónicas y que fueron desplazadas por otras formas que se constituyeron como hegemónicas, que se legitimaron. Estas formas residuales están, entonces, deslegitimadas, claramente no son lo dominante; pero prevalecen como parte de instituciones previas.

> "Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable (…) Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado; pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente -cultural tanto como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior."[473]

Hemos dicho que es en la modernidad – entendida también como un largo proceso que comienza alrededor del siglo XV en Europa y que luego se trasladará a América, como forma de concebir el mundo, con las diferentes colonizaciones- cuando aparece la idea de propiedad, la idea de autoría y comienza a comprenderse la creación como genialidad individual. Antes de esa época las producciones, los saberes circulaban sin dueños; claro que había creación, circulación de conocimientos; pero eran producciones colectivas, hechas por comunidades, por grupos, no por individuos porque la idea misma de lo individual es moderna – y responde a las matrices liberales, tal como se explicó en el Capítulo 3.

Es desde esta mirada que las nociones de Williams de lo residual, lo dominante y lo emergente cobran sentido para pensar una cultura que, aunque institucionalizada, está en permanente transformación; una cultura en donde conviven elementos de formaciones anteriores (lo residual), elementos propios de la clase dominante y elementos que surgen en el nuevo escenario (lo emergente). Es en este juego de poder entre lo residual, lo dominante y lo emergente que

---

472 Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona. Pág. 48.
473 Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura*, Península; Barcelona. Pág. 144.

se vuelve interesante analizar las experiencias inscriptas en la Cultura libre y el Copyleft para ver cómo se oponen a los modos dominantes de entender la creación; pero también qué miradas residuales operan en estas maneras que se presentan desde la otredad y la diferencia. Son los sentidos de lo que se entiende por *cultural* los que entran, también, en disputa.

> "Creo que hay un imaginario hegemónico en el que la cultura se consume de determinada manera y hay una realidad concreta que tiene que ver con cómo la gente produce cultura y cómo la gente… en esa relación donde se genera el encuentro también se generan otros lazos y en ese sentido me parece que es disruptivo. Uno puede creer sólo el discurso hegemónico en relación a cómo debería ser la cultura, los derechos de autor, todo lo que estuvimos hablando hace un rato; pero también por otro lado nos damos cuenta de que en la práctica concreta de las personas singulares, grupos, colectivos que ni siquiera todos están luchando en contra del capitalismo, ni siquiera todos están luchando por cambiar el sistema de Copyright, en este momento; pero sí al mismo tiempo los vemos intercambiar, relacionarse, charlar y de esa manera es que se genera… no digo otra cultura, se genera la cultura porque también la cultura impuesta, hegemónica, todo lo que nos venden es una cultura que está ahí."[474]

Marilina Winik, integrante de la editorial El Asunto que se inscribe en la *actitud* Copyleft, se refiere a otras prácticas en relación a la producción de lo cultural; prácticas a las que no quiere nombrar como contracultura, un término que podríamos usar retomando la idea de contrahegemonía de Williams. Sin embargo, Winik sostiene que esas *otras* prácticas también *constituyen* la cultura y que desde ciertos circuitos dominantes se las invisibiliza. Antes veíamos que hay un circuito de legitimación de lo cultural-artístico que pasa por la Institución arte; que existen lógicas de producción, concentración y distribución establecidas por las Industrias Culturales y que hay maneras legitimadas de gestionar los derechos de autor de los que las Gestoras Colectivas (como SADAIC) tienen el monopolio. Pero qué pasa cuando determinados artistas empiezan a encuadrarse en otros modos de organizar y gestionar lo cultural-artístico, cuando empiezan a desafiar esos sentidos instituidos y a proponer otras maneras de producir, circular y recepcionar sus propias obras. Modos que tienen algo de residual, algo de una vuelta a un tiempo anterior a la "industrialización", a la "mercantilización" del arte cuando la producción no tenía dueños únicos y exclusivos, tiempos en los que la creación era entendida como práctica colectiva y social. Desde esta postura, Beatriz Busaniche y Enrique Chaparro, representantes de la Fundación Vía Libre, dan sus definiciones de lo cultural:

---

474 Marilina Winik, integrante de la editorial El Asunto, entrevistada en el marco de esta investigación el 1° de mayo de 2010.

> “Cultura libre es la cultura, no existe tal cosa como la cultura no compartida o la cultura no libre; algo que no es posible de ser compartido, algo que no es construido en comunidad no es... la cultura es libre. Quizás lo que nos ha pasado es que nos han ganado el sentido común aquellos que nos han vendido la cultura, los que nos han puesto la cultura en un paquete y nos han dicho este es el disco que está de moda, este es el libro que está en la vidriera; los que han hecho pasar la cultura por la línea de montaje de la industria. Y la cultura es el compartir prácticas, el compartir ideas. Y eso es la cultura libre”[475]

> “A mí me parece que es por lo menos tres cosas: la primera es un gato negro en un cuarto oscuro, es una cosa sumamente difícil de definir; pero mucho que romper. La segunda es que es un pleonasmo: no hay cultura que por definición no sea libre, el problema es que tenemos una lectura decimonónica de cultura; pero cultura es el sistema simbólico compartido de una sociedad, para que haya un sistema simbólico compartido tiene que haber comunicación y la comunicación no puede estar restringida porque si no estamos en problemas. Y en tercer lugar es un oxímoron porque no hay cultura libre, hay personas libres que construyen una cultura. No hay software libre, hay usuarios libres de usar el software.”[476]

Pero estos modos tienen también algo de emergente, proponen nuevas maneras de organización y gestión en torno a otras formas de licenciamiento como es el Copyleft u otros modos de encuadre, como el movimiento de la Cultura libre. Estos modos le disputan a los anteriores la legitimidad de la gestión de lo cultural-artístico proponiendo retornar a una idea de compartir, de construir colaborativamente y de un autor que crea en relación con otros. Así, la concepción moderna del autor como el genio iluminado entra en crisis.

Por eso en esta tesis se sostiene que hay una búsqueda de la residualidad de lo colectivo en los modos de entender la producción que sustentan los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. Lo que los une, lo que comparten, es entender que la producción y la distribución de los bienes simbólicos son instancias de colaboración. Esta idea en común es también la que los motiva a asociarse, a tender redes.

Así, las ideas de una producción colectiva, no sólo en tanto producción de un grupo que crea en forma conjunta, sino en el sentido de un bien común; y de que el conocimiento “se defiende compartiéndolo” están en los orígenes -son ideas fundantes- del movimiento; pero también, por eso mismo, son ideas que llevan a nuclear, a unir lo que, en otros aspectos, podría resultar no tan homogéneo.

475 Beatriz Busaniche en la charla de cierre de Libre Bus el 27 de septiembre de 2012, registrada en el marco de esta investigación.

476 Enrique Chaparro en la charla de cierre de Libre Bus el 27 de septiembre de 2012, registrada en el marco de esta investigación.

> “(...) si todos estos grupos de alguna manera están dentro de un movimiento un poco más grande que brega por una cultura más libre, más accesible, mejor distribuida, más democrática, más horizontal, en la que el funcionamiento del capitalismo que es la mercancía, que es por donde se parte, el intercambio digamos o la fetichización de la mercancía pasa a segundo plano y lo que prima son otro tipo de relaciones sociales que se pueden construir en base a, por ejemplo, un encuentro.”[477]

> “(…) la ley establece que por defecto el uso de una obra está totalmente restringido y siendo que la mayor parte de los autores desconoce esta situación, la mayor parte de las obras intelectuales y creativas que componen el campo simbólico de nuestras sociedades están cerradas, inaccesibles, restringidas, protegidas. Esto conlleva a un grave problema para el funcionamiento propio de las culturas, que no son otra cosa que grandes obras colectivas. De esta forma el régimen de la mal llamada “Propiedad Intelectual” actúa como un enemigo de la creatividad y la cultura en general.”[478]

Tanto Marilina Winik como Franco Iacomella se refieren a una cultura que se distribuye, que circula. Iacomella, además, entiende que las ideas acerca de la “Propiedad Intelectual” restringen la creatividad porque impiden la generación de las obras colectivas, propias de *lo humano*. Esta postura frente a la producción, la circulación y la distribución de cultura es una posición claramente política que enfrenta los modos dominantes de hacer y distribuir signados, como los mismos miembros de los grupos que se inscriben en esta *actitud* reconocen, por las lógicas del Mercado. La producción cultural y el arte son, han sido siempre, colectivas, en el sentido de que ningún conocimiento es nunca primigenio y en el sentido de que, siguiendo a Alcira Argumedo,[479] pertenecen a matrices de pensamiento, a marcos de referencia que compartimos como sociedad. Pero por las lógicas del devenir histórico el conocimiento se departamentalizó, se especializó y, lamentablemente, se patentó. Algo que antes pertenecía a la comunidad, fue quedando en manos de pequeños grupos, de empresas o restringido a determinados circuitos.

No es casual que sea en un contexto atravesado por las potencialidades que abren las tecnologías, y las transformaciones que acarrean en los modos de producir y distribuir, donde resurja la preocupación por una cultura *libre,* por un conocimiento que se defienda

477 Marilina Winik, integrante de la editorial El Asunto, entrevistada en el marco de esta investigación el 1° de mayo de 2010.

478 Franco Iacomella fue el impulsor de la Página Copyleft Argentina para nuclear artistas que trabajan desde la *actitud* Copyleft. El proyecto de la página está suspendido hace varios años; sin embargo continúa siendo un nexo con artistas que quieren conocer sobre licencias libres o abiertas. Entrevistado en el marco de esta investigación el 8 de enero de 2010.

479 Véase Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires.

compartiéndolo.

Es importante señalar en este punto que no son estos grupos los primeros en poner en cuestión la figura del autor; como se planteó en el capítulo destinado a pensar a las vanguardias artísticas ha habido distintos momentos de ruptura con la Institución arte, con los modos de entender las obras y sus circuitos de circulación y, en este sentido, con los modos de entender al autor. Lo interesante de estos artistas que trabajan desde el Copyleft es que, aunque produzcan de manera individual, es decir aunque no formen parte de colectivos, están, de todas maneras, produciendo colaborativamente al poner su producción a disposición de cualquier otro que quiera retomarla y hacer obras derivadas a partir de ellas. No se piensan como los únicos *padres* de la obra, la fuerte relación obra y autor, consolidada durante la modernidad, se desdibuja desde el momento en que se decide liberar la producción, liberarla del lazo y el nombre que serán sólo un momento en la vida de esa producción. Desde ese lugar, ya hay una idea diferente al autor emplazado por la Institución arte -el prestigio del individuo- o al autor “protegido” por las Gestoras Colectivas.

2. De obrero a artista: mutaciones en la idea de *autoría*
Y cómo desandar el camino del *solipsismo*

Pensar la transformación que tuvo el lugar social de lo que hoy consideramos artista es central para entender qué disputas de sentido aparecen cuando se discute acerca de la libre circulación y la producción colaborativa del arte. Nadie pensaría actualmente que el trabajo de un carpintero, un albañil o cualquier otro trabajador manual pueda ser objeto de pretensiones por la propiedad intelectual. Tampoco el trabajo de los artesanos –que estaría más cercano a lo que socialmente es considerado artista- es entendido en el marco de los copyrights. Nadie se queja si un artesano copia a otro o si lo que encontramos en las distintas ferias es bastante similar entre sí (más allá de que en este punto las similitudes están dadas por un atravesamiento de la Industria turística que produce *souvenirs*) En estos ejemplos, no está en juego la idea de la *originalidad* o el objeto único. ¿Por qué, entonces, se le exige al artista que sea original, que lo que produce sea único en su tipo, irrepetible y expresión de la “más alta inspiración”? Se les exige esto porque su lugar social cambió y fueron ciertos grupos de artistas, marchands y *mecenas* (aparece aquí el cruce con el Mercado) los que propiciaron esta transformación del obrero –cierto tipo de obrero- en artista (pensado casi como una divinidad *encarnada*). Surge así, además, el mito del artista y las representaciones e imaginarios que circulan en torno a su figura. Como ya hemos señalado, este surgimiento está asociado al de la idea de las *Bellas artes*, a la Estética como disciplina y a la aparición de academias para la formación de los “artistas”. El arte será una vocación que exigirá conocimientos, que serán brindados por las academias; pero, al mismo tiempo, requerirá del genio creativo, algo que parece “venir de dios”. No todos en la sociedad pueden ser artistas porque para serlo se necesitan ciertas cualidades no comunes. Es en esa idea de lo *no ordinario* donde radica la justifica-

ción para la protección de un trabajo que sólo puede ser hecho por ciertos “elegidos”. Es la liberalización de las artes, su asimilación al ámbito de la intelectualidad y las universidades, es la matriz liberal aplicada a la producción artística que ya no será pensada como tarea manual, que ya no será pensada como artesanía.

> “Aunque la noción de “artista” nace a fines del siglo XV en Florencia, la palabra "artista" no aparece en el sentido que hoy le damos, en oposición al obrero y al artesano, sino a mediados del siglo XVIII. En la época medieval, los trabajadores manuales, hombres de las artes mecánicas, por lo tanto también los pintores y escultores, eran considerados obreros.”[480]

Serán los pintores y los escultores los que se embanderarán en la disputa por ser reconocidos como artistas, como intelectuales y no como trabajadores manuales. Para los escritores este camino estaba allanado; pero a los pintores y escultores -por tener una tarea manual- les costará más la aceptación en el mundo de la intelectualidad. Sin embargo, llegarán para quedarse ya que esa concepción de artista -propia del siglo XVIII- es la que prevalece en la actualidad.

> “Habrá que esperar la edición de 1762 para que tengamos la primera definición moderna de la palabra artista: Artista: el que trabaja en un arte en el que el genio y la mano deben cooperar. Un pintor, un arquitecto, son artistas.”[481]

Es en ese momento cuando, para Jean Gimpel, el arte empieza a ser pensado (y vivido) casi como una religión[482] y los artistas serán los sacerdotes de ese nuevo culto, una línea directa con dios. A esta idea de artista -intelectual, creativo, *divinamente* inspirado- se la asociará con un lugar de producción: el estudio. En su estudio el artista/creativo producirá individualmente, en soledad y, además, será hombre. En los siglos XVIII y XIX es muy complejo pensar en la idea de la mujer artista.[483]

El artista pasará de ser obrero a ser un intelectual creativo y de trabajar en talleres, colectivamente, a producir en un estudio en soledad. La idea pre-moderna del aprendiz de oficio será descartada y la academia reemplazará al taller como lugar de aprendizaje, ya no se aprenderá haciendo, sino que se enseñarán teorías, técnicas. Y el artesano devenido artista ya no será parte de un gremio, sino que estará librado a su suerte para negociar con el naciente Mercado del arte. También en este punto la modernidad como modo de vida destruye la organización colectiva.

Esta idea de artista y de su espacio de trabajo -que, como se trabajó en el capítulo anterior, es

---

480 Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona. Pág. 12.
481 Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona. Pág. 13.
482 Véase Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona. Pág. 14.
483 Véase Jones, Caroline A (1996); *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist;* The University of Chicago Press, Chicago EEUU.

discutida en los ´60 con el paso del estudio a la fábrica- está muy alejada de la mirada que se sustenta desde el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. En muchas oportunidades, desde este movimiento se nombra al artista como un trabajador de la cultura. En esta manera de definirlo hay una vuelta a esas ideas pre-modernas, pre-liberales que crearon el mito del artista ubicado en un lugar más allá de lo ordinario y cotidiano.

La manera de entender al artista que se sustenta desde la *actitud* Copyleft se acerca a los planteos de Benjamin respecto del artista como productor, un artista no sólo con conciencia de clase, sino que se pregunta por la posición de su producto dentro de las relaciones de producción de la época. Desde esta mirada, el artista deja de ser la deidad inalcanzable para confundirse también con el público, con el otro, con el *común:*

> "Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que anteriormente tenían poco que ver con él."[484]

El artista/productor[485] de Benjamin no está aislado, no es un genio/creador; es alguien en vínculo con sus relaciones de producción, es alguien a quien Benjamin llama "trabajador intelectual" y, si bien conserva esa *primacía* del intelecto, lo sitúa como trabajador y lo aleja de "la tentación de hacerse pasar por un "hombre de espíritu"."[486]

Benjamin escribe esto en el marco de la lucha contra el fascismo y desde la convicción de que en el arte también hay lucha de clases, que el arte puede ser una herramienta revolucionaria. Nada más alejado de la propuesta de un arte autónomo, de un arte de "estudio" y *solipsista*. Martín-Barbero dirá que ese texto de Benjamin sigue iluminando el futuro, es decir que es un texto aún vigente porque, entre otras cosas, propone pensar:

> "(…) la lectura como producción, que arranca al lector de la pasividad estructural a que lo condenaba su estatuto social y cultural, pues al "dar la palabra al trabajo" la lectura se vuelve incitación a la escritura, se evade de la cartografía burguesa de los oficios especialistas y reencuentra el *trabajo* en el corazón mismo de la *escritura."*[487]

Evadirse de la departamentalización, de la especialización a la que la burguesía condenó al arte y al artista para volver a pensarse como obreros, como colectivo, como *talleristas* que aprenden unos de otros. Retornar a la idea de los gremios de artesanos como lugar de perte-

---

484 Benjamin, Walter (1934); "El autor como productor".
Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf

485 Benjamin en realidad habla de autor y lo vincula más a la literatura; pero nos permitimos esta extrapolación a todos los artistas porque creemos que al plantearlos en relación con la materialidad los "baja" de ese pedestal *romántico*. El autor, lo quiera o no, lo tenga en cuenta o no, siempre es producto (y productor) de sus condiciones materiales.

486 Benjamin, Walter (1934), "El autor como productor".
Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf

487 Martín Barbero; Jesús (2000); "Mis encuentros con Walter Benjamin" prólogo a *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*, Iberoamericana/Vevuert, Madrid.
Disponible en:http://www.mediaciones.net/

nencia, lugar de organización, alejada del artista individualizado e individualizante. A esto, sumarle la idea -que cuando Benjamin la pronunció en los años ´30 era de avanzada y hoy se ha convertido en una verdad de perogrullo- de que el público es también productor. Todos somos productores porque la lectura, en sus múltiples sentidos, es también creación. Desde este lugar, la creación no está reservada a un grupo selecto, sino que se construye socialmente. Y el arte es trabajo y no simple inspiración. Por eso los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft se piensan como trabajadores y se nuclean en colectivos, tejen redes de pertenencia. En la Página de Proyecto Nómade definen al artista de la siguiente manera:

> "Los artistas, como todos los trabajadores de la cultura, usamos el software para la producción de bienes simbólicos. Las prácticas artísticas, como forma de interpretación y conocimiento del mundo al igual que la ciencia, la filosofía y otras, deberían aspirar a ser difundidas sin restricciones de ningún tipo, ya sea ideológico (censura) o económico (costo y derechos de propiedad intelectual) (…) Liberar el acceso a las fuentes significa reconocer que el conocimiento siempre se construye colectivamente, más allá de que alguien llegue a un determinado resultado por una especial dedicación, capacidad o intuición, y se convierta en "autor". La inteligencia colectiva opera siempre, advirtámoslo o no, en el rumbo que toman nuestros pensamientos y pasiones: el modelo del bazar,[488] abierto, ruidoso y horizontal puede aplicarse también a la producción artística."[489]

Definen al artista como un trabajador de la cultura, como un obrero más y, aunque acá la diferenciación entre lo manual y lo intelectual podría estar dada por la comparación de la práctica artística con la ciencia y la filosofía como formas de interpretar el mundo, es importante señalar que el uso del término "cultura" implica una mirada amplia que la entiende como las relaciones "entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida; y entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia".[490] Así, la cultura es el "hacer colectivo" de los hombres.[491] Es cierto que en esta definición del artista se pierde especificidad porque todas las personas somos *trabajadores de la cultura*; pero esta amplitud tiene que ver con la decisión política de no aceptar la definición tradicional por las implicaciones que tiene. Es complejo encontrar maneras de nombrar alternativamente aquello en lo que nos atraviesan definiciones tan dominantes.

---

488 Acá utilizan la definición de Eric S. Raymond que compara el software privativo a una catedral y el software libre o abierto a un bazar, las dinámicas para recorrer y apropiarse de estos dos espacios es totalmente opuesta.

489 Proyecto Nómade era una plataforma impulsada, entre otros, por Lila Pagola, que vinculaba a artistas Copyleft con desarrolladores de Software libre. Actualmente, el proyecto se encuentra suspendido, pero durante varios años impulsó distintas acciones para que los artistas con *actitud* Copyleft migraran hacia el Software libre. En http://www.nomade.org.ar/sitio/?page_id=4 Último acceso 5-3-14.

490 Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, Pág. 91.

491 Véase Neufeld, María Rosa (1998) "Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología", en Lischetti, Mirtha (comp.), *Antropología*, Eudeba, Buenos Aires.

Por su parte, en la página de la editorial El Asunto instan a los artistas a trabajar "individualmente unidos". Esta sentencia, que parece una especie de contradicción, es un llamado a tender redes aunque se trabaje en *soledad*. Durante mucho tiempo el mito que se construyó acerca del artista era similar al de un ermitaño y, si bien actualmente el artista se ve más como una *estrella* del mundo del espectáculo, para conservar una apariencia de "seriedad" se *enmascara* detrás de una idea de bohemia.[492] Si bien en la propuesta de El Asunto hay mucho de bohemia[493] -entendida como aparente despreocupación, como desapego por lo material- este llamado a la colaboración y al trabajo grupal permite entrever otra manera de entender al artista. El Asunto se define como:

> "Un emprendimiento cultural que trabaja la producción, difusión y distribución de material independiente. Lo hacemos bajo el concepto de redes y la consigna "individualmente unidos" en donde no necesariamente hace falta "pertenecer" al proyecto, sino trabajar desde nuestra propia posibilidad. Si bien el concepto abarca muchas ramas del arte nosotrs trabajamos a partir de la literatura."[494]

El artista no puede estar solo, debe relacionarse, debe organizarse para potenciar su creación y emprendimientos como El Asunto ayudan a generar espacios de encuentro, espacios para compartir. El movimiento de la Cultura libre y el Copyleft propone a los artistas tender redes y generar proyectos con otros. Proyecto Nómade, El Asunto son algunos de los múltiples ejemplos de este llamado a trabajar "individualmente unidos". En El Asunto entienden la práctica artística como una acción transformadora, acercándose al sentido benjaminiano de un arte que acompañe la lucha de clases:

> "Nuestros objetivos son claros, transformar la idea de "cultura para pocos", o "cultura de pocos para muchos", en una idea de cultura de "muchos para muchos" esto implica romper con conceptos preestablecidos de que sólo algunos tiene la capacidad de determinar qué es bueno o malo. Nuestra principal relación es a través de la amistad y el trabajo conjunto y nuestra ley es la confianza. Entendemos a la cultura como una herramienta de vanguardia para la transformación social y a la manifestación artística como su único dogma. Si bien nuestros principales objetivos son detener las guerras y eliminar las fábricas de armas, entendemos que el mundo es muy complejo y desde nuestro humilde lugar trabajamos desde la

492 Como se sostuvo en capítulos anteriores opera lo que Wolfe denomina "De la danza de los bohemios a la Consumación". El artista se *hace* el bohemio pero le interesa ser reconocido por el Mercado. Véase Wolfe, Tom (1989) *La Palabra pintada,* Editorial Anagrama, Barcelona.

493 Sostenemos esto por la forma en que se definen; por ejemplo: "en)el asunto(no hay reglas, ni dogmas, ni leyes, ni estatutos ni nada;)el asunto(es incorruptible, porque no tiene integrantes;)el asunto(es libre, cada cual puede participar como le plazca; tods somos parte del asunto."

494 En http://www.elasunto.com.ar/ Último acceso el 30-3-13.

literatura."[495]

También aparece una idea amplia de lo cultural como un proceso dinámico que se organiza en términos de tradiciones, instituciones y formaciones y que se da también en la *lucha, el conflicto y las relaciones* entre elementos dominantes, residuales y emergentes.[496] Martín Barbero propone inscribir al arte en la cultura, en lugar de a la cultura en el arte, y con ese cambio de orden produce un salto en las maneras de entender lo cultural y lo artístico. Un salto que a los teóricos que analizamos los procesos nos ha tomado tiempo conceptualizar; pero que ya se encontraba inscripto en muchas de las prácticas artísticas denominadas alternativas y, claramente, en las que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

> "Inscribir el arte en la cultura significa, por paradójico que parezca, romper con aquella concepción largamente dominante que identificó reductoramente la cultura con el arte. Pues esa identificación reducía la cultura a un determinado y exclusivo tipo de prácticas y productos valorados únicamente por su *calidad*, lo que los alejaba irremediablemente de la apreciación y disfrute de unas mayorías cuya capacidad de valorar se agotaba en la *cantidad.* Inscribir el arte en la cultura está implicando cambiar el eje de la mirada para enfocar el arte no desde su capacidad de diferenciar sino, como propuso R. Barthes, desde su *capacidad de significar."*[497]

El arte, entonces, debe ser analizado por su capacidad de significar. No es la *finalidad sin fin* o algo en y por sí mismo, estas definiciones restrictivas son abandonadas por una definición relacional, el arte es en relación con otras cosas: con los contextos, con otras producciones, el arte es *en* la cultura. Y el arte no es, de ningún modo, *esencia*.

Esta idea del arte como relacional opera en las maneras de trabajo y en los modos de definirse de los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft. Por ejemplo, Iconoclasistas, en un primer momento, se definía como un "Espacio de experimentación, recursos libres y talleres de creación colectiva" -cuando migraron su página a un dominio .net lo cambiaron por "mapeo colectivo y herramientas de libre circulación"- aportando a una mirada amplia de lo que la práctica artística es ya que una de sus integrantes, Julia Risler, viene del campo de la comunicación y el otro integrante, Pablo Ares, del diseño gráfico. Ninguna de sus prácticas podría ser comprendida bajo el concepto de arte enmarcado en las *Bellas Artes.*

> "Somos un dúo que desde el año 2006 combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre

---

495 En http://www.elasunto.com.ar/ Último acceso el 30-3-13.
496 Véase Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura;* Península, (2ª edición en HCS, Barcelona).
497 Martín Barbero; Jesús (2005); "Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades*"* en Cátedra de Artes, Chile. Disponible en www.mediaciones.net

> circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Nuestra práctica se extiende por y mediante una red dinámica de afinidad y solidaridad construida a partir de compartir e impulsar proyectos libres y talleres colectivos por Argentina, Latinoamérica y Europa."[498]

Aparecen dos aspectos que se reiteran en otras identificaciones de los artistas que forman parte del movimiento: la idea de la transformación social a la que las prácticas artísticas pueden contribuir y la necesidad del trabajo con otros, del tendido de redes. Un trabajo solidario, abierto, comunitario. Un concepto de artista y de práctica artística que se aleja de la lógica individualista de la matriz liberal y propone un concepto curatorial difuso, tal como lo definen los impulsores de Compartiendo Capital:

> "(…) nos gusta pensar que Compartiendo Capital deviene hoy día una suerte de concepto curatorial difuso de experiencias de arte contemporáneo distribuidas, adoptando esta definición del libro "El poder de las redes" y considerando la teoría que muchas de las iniciativas de artistas actuales se articulan en una estructura de red de nodos que ya no son centralizados -por las instituciones- ni descentralizadas -pero dependientes de su legitimación – si no que su tramado topológico responde más a las formas de circulación de información de las denominadas redes sociales, cuyo paradigma es el p2p y la web 2.0 y que atraviesa nuestra vida y práctica actual, llegando posiblemente para quedarse. Un concepto curatorial que también se autorregula en la práctica relacional, pensándose como un nodo más de esta constelación."[499]

La idea de que existen otros modos de circular lo artístico, que ya no pasan solamente por las instituciones tradicionales, habilita también a pensar que en esos nuevos espacios los sentidos de arte y artista ya no son los mismos; pero tampoco son sentidos que emergen de la *nada,* sino que dan cuenta de otras matrices de pensamiento, ya no signadas por la ideología liberal-moderna. Matrices que se nutren de la tradición de las vanguardias; pero también de instancias previas: rituales como el Potlatch, posturas comunitarias,[500] épocas en las que lo artístico tenía una utilidad, épocas en las que el concepto de *Bellas artes* no existía

498 En http://www.iconoclasistas.net/ Último acceso el 6-3-14.
499 En http://compartiendocapital.org.ar/blog/libro/ Último acceso 6-3-14.
500 En *De los Medios a las mediaciones* Martín Barbero retoma a Ferdinand Tonnies para explicar los sentidos del concepto de comunidad como aquello que "se define por la unidad del pensamiento y la emoción, por la predominancia de los lazos cortos y concretos y las relaciones de solidaridad, lealtad e identidad colectiva" en oposición a un Estado centralizado que se crea, en el marco de la modernidad, como nuevo modo de organización a partir de un proceso de enculturación que implicó romper los modos previos de organizarse. Ese Estado centralizado moderno coloca a cada individuo en relación directa con él, rompiendo lazos de solidaridad previas. Véase Martín Barbero (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 38.

y lo que se practicaba como artístico era mucho más amplio. Por eso en este invocar una práctica curatorial difusa que organiza muestras que se tejen en el espacio de Internet, que conectan a artistas que ya no pueden producir aislados, sino que se articulan, se retroalimentan -y admiten esa retroalimentación- Compartiendo Capital y los otros proyectos/espacios que adscriben a la *actitud* Copyleft están proponiéndonos pensar en artistas de la *nueva* era.

3. Crónica de una muerte anunciada (mas nunca concretada)

Como ya se ha adelantado en esta tesis, la palabra artista viene unida a la palabra autor, entendiendo al autor como el creador de la obra y, por lo tanto, su propietario. Sin embargo, esta figura que tenemos tan internalizada no siempre existió, no al menos de manera individual. En nuestro acervo cultural hay muchas obras de autor anónimo, la escolarización moderna nos ha hecho aprender que el Cantar del Mío Cid – y como esa tantas otras obras- es de autor anónimo; pero nunca nos ha permitido cuestionarnos la individualidad de ese autor, la idea de que fuera único y que el paso del tiempo borrara su nombre. Lo cierto es que las obras antes circulaban sin que existiera una real preocupación por la firma y el nombre. Es también a partir del proceso moderno, con el surgimiento de los copyrights que aparece la figura del autor.

> “El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor.”[501]

Es decir, la figura del autor tiene un contexto de nacimiento y no es casual que sea el mismo en el que las ideas burguesas de la propiedad individual cobran fuerza. El autor como *dueño* de un texto, como creador de las palabras que pronuncia.

> “El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto —un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etcétera —es decir, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX— es

501 Barthes, Roland, [1968], “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (1987), Paidós, Barcelona.

> en ese momento que la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio a la literatura. (…) Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos "literarios" (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos."[502]

Foucault refiere a una época en que la autoría no era relevante, en que los textos eran puestos en circulación de manera colectiva, sin dueños específicos, sin responsables. Esto cambia en el contexto de las sociedades modernas y la marca del autor se convierte en una instancia de legitimación, pero también de control: alguien pronuncia ese texto y, por lo tanto, se hace propietario; pero al mismo tiempo se hace responsable de aquello que enunció.

La figura del autor ha calado hondo en nuestras sociedades modernas, sin embargo, Barthes, en un ensayo de 1968 se refiere a la muerte de ese autor. Un título provocador para plantear, en otros términos, lo que en comunicación entendemos como la producción social de sentidos y posicionar al lector en un lugar de importancia en la construcción de las obras literarias. Tal como señalaba Benjamin unas décadas antes, el público también produce (crea) la obra.

Por su parte, Stuart Hall va a plantear con su artículo Codificar/Decodificar que no existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación; es decir que el mensaje no se resuelve exclusivamente en el momento de la emisión, que no existe una comunicación transparente. Esto que hoy parece una obviedad para entender a la comunicación y al arte, fue una bisagra importante en el campo de los estudios de comunicación.

> "No existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación, la primera puede intentar dirigir pero no puede garantizar o prescribir la última que tiene sus propias condiciones de existencia.(...) De cualquier forma esta "correspondencia" no está dada sino construida. No es "natural" sino producto de una articulación entre dos momentos distintivos. Y el primero no puede garantizar ni determinar, en un sentido simple, qué códigos de decodificación serán empleados. De lo contrario el circuito de la comunicación sería uno perfectamente equivalente, y cada mensaje sería una instancia de una ´comunicación perfectamente transparente´". [503]

Tanto Barthes como Hall (y mucho antes Benjamin) están planteando que en todo proceso de decodificación, de recepción hay una producción de sentidos, así la comprensión de una obra no se termina en el momento de la *creación,* sino que se completa en su puesta en relación

502 Foucault, Michel; "¿Que es un autor?" [conferencia brindada en 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía] en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales* (1999), Vol I, Paidós, Barcelona. Pág. 339.
503 Hall, Stuart; "Codificar/Decodificar" En: Entel, Alicia (1994). *Teorías de la comunicación*; Hernandarias, Buenos Aires. Traducción de Silvia Delfino. Pág. 186.

con los públicos, con las audiencias, con los espectadores. No tendrá un único sentido, sino múltiples. Pensado desde este lugar, cualquier texto no es nunca único porque en su trama conviven otros textos y porque de sus lecturas surgirán incluso más; los significados nómades a los que refiere Roger Silverstone.[504]

Pero, volviendo al momento de la producción de las obras, al momento de señalar la autoría, encontramos en este texto de Barthes una reminiscencia de lo que aparece en el movimiento de la Cultura libre y Copyleft acerca de esta *muerte* del autor. Como se podrá ver en los fragmentos de entrevistas, en las voces de los propios artistas que participan de esta *actitud*, hay una preocupación por correr al autor de ese lugar sacralizado, de ese lugar final. Señalar la muerte del Autor -con mayúscula- da cuenta de la comprensión de que un texto es, a la vez, muchos textos, de que está formado por un entramado “de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.”[505]

En cierta forma, es en esta idea en la que se basa la *actitud* Copyleft. No se habla de la *muerte* del autor en tanto su borramiento, su desaparición, se habla de la *muerte* del autor desde el lugar individual. De hecho, las licencias Copyleft reconocen autorías y en las derivaciones se establece que hay que citar al autor previo, referirlo; pero no desde el lugar de dueño absoluto, sino de aportante, de otro eslabón en la cadena de la producción social. Por su parte, las licencias Creative Commons tienen en su origen la idea de “cubrir el vacío legal” de las producciones en Internet. Buscan proteger al autor; pero no en los sentidos restrictivos del Copyright, sino habilitando otras maneras de hacer uso de sus derechos.[506] Entonces, el autor moderno no ha muerto -nadie lo ha matado aún- sólo se le han desdibujado los contornos.

Sin embargo, y pese a no firmar el acta de defunción de la autoría burguesa, desde estas miradas, se comprende algo sustancial al momento de entender la articulación Comunicación/Arte: el autor es un sujeto atravesado por contextos, por tramas, por miradas; es un *sujeto sujetado* y, desde este lugar, su producción siempre es social.

Tanto en la conferencia que Foucault pronunció el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, como en el provocador título del ensayo de Barthes se anunciaba ese desdibujamiento de la individualidad autoral que la modernidad intentó marcar a fuego. Foucault, se preguntaba ¿qué es el autor? Seguramente, al formular ese interrogante no estaba pensando en movimientos como el Copyleft y la Cultura libre; sin embargo muchos de sus cuestionamientos acerca del sentido de la autoría nos permiten reflexionar hoy acerca de estas

504 Véase Silverstone Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires.

505 Barthes, Roland, [1968], “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (1987), Paidós, Barcelona.

506 De hecho en su página aclaran: “Una vez escogida la licencia tenés que incluir el ícono de Creative Commons “Algunos derechos reservados” en tu sitio, cerca de tu obra. Este ícono enlaza con el Commons Deed, de forma que todos puedan estar informados de las condiciones de la licencia. Si encontrás que alguien cometió una infracción a la licencia, entonces tendrás las bases para poder defender tus derechos.” en http://www.creativecommons.org.ar/licencias último acceso 7-3-14.
Como ya se explicó en el Capítulo 3 la única Creative Commons que es Copyleft es la de Atribución Compartir Igual.

maneras de entender al arte y a la cultura que se visibilizan en los artistas que se inscriben en esta *actitud.*

Además, el hecho de que referentes del campo de estudio de las ciencias sociales -como Barthes y Foucault-[507] se hicieran estas preguntas por la autoría en la misma época, nos permite comprender mejor la idea de un “fondo común” -épocas, contextualidades- que nos llevan a ver y a interrogar el mundo de ciertas maneras en determinados contextos.

A mediados de 1970, Wolfgang Iser también se refería a la importante participación del lector en la construcción de un texto, él analizaba textos escritos y no lo que llamaba “objetos de la percepción” -como podría ser un cuadro, una escultura- que se “presentan como un todo ante la mirada”, en cambio el texto sólo puede comprenderse como objeto al llegar a la instancia final de la lectura. Más allá de esta diferenciación que hace Iser entre textos y objetos de la percepción, en sus planteos aparece también la idea de una obra que se completa en el proceso de recepción, autor y lector participan en un mismo juego:

> “Autor y lector, pues, participan en sí el juego de la fantasía, que ciertamente no se iniciaría si el texto pretendiera ser algo más que sólo regla de juego. Pues la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, lo que quiere decir: Allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras capacidades.”[508]

Hay también producción en el acto de lectura, hay puesta en juego de las capacidades, hay creación. Y esto que Iser sostiene sobre el texto escrito podemos extrapolarlo (quizás en contra de la diferenciación que el mismo Iser construye; pero entendiendo que para él el objeto de la percepción también *necesita* ser comprendido) a cualquier obra, a los textos en sentido amplio.

Retomando a Barthes, debemos señalar que, en líneas generales, su escrito es una crítica a los modos, justamente, de hacer crítica literaria incorporando las supuestas intenciones del autor a partir de un análisis de su biografía; mientras que el de Foucault es un análisis de la función de autor. En ese quitarle la marca a fuego del autor individual y colocar el texto en un entramado de otros textos -que hace Barthes-, hay una similitud con el planteo de Foucault

---

507 En algunas bibliografías autores como Foucault, Barthes, Derridá son señalados como postestructuralistas. Esa muerte del autor se vincula a “la crisis del yo”, a un descentramiento del sujeto. Sin embargo, estos autores no se reconocen a sí mismos como postestructuralistas. En este sentido explica Giddens: “Es sabido que la de «post-estructuralismo» es una categoría considerablemente laxa que se aplica a un grupo de autores quienes, si bien rechazan ciertas ideas características del pensamiento estructuralista anterior, al mismo tiempo adoptan algunas de ellas en su propia obra (…) las que siguen pueden considerarse características distintivas y persistentes del estructuralismo y del post-estructuralismo: la tesis de que la lingüística—o más exactamente, ciertos aspectos de determinadas versiones de la lingüística— tiene una importancia clave para la filosofía y la ciencia social en su conjunto; su insistencia en la naturaleza relacional de las totalidades, ligada, a la tesis del carácter arbitrario del signo, y relacionada con su énfasis en la primacía de los significantes sobre lo significado; el descentramiento del sujeto; una peculiar preocupación por la naturaleza de la escritura, y por consiguiente por los materiales textuales; y su interés en el carácter de la temporalidad como componente constitutivo de la naturaleza de objetos y sucesos.” Giddens, Anthony (1990) “El estructuralismo, el post-estructuralismo y la producción de cultura” en Giddens, Anthony; Turner, Jonathan y otros; *La Teoría social hoy*; Alianza Universidad; Madrid. Pág. 255.

508 Iser, Wolfgang [1976] (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*; Taurus Alfaguara, Madrid. Pág. 176.

que explica cuándo el nombre de un autor comienza a cobrar importancia histórica, cuándo deja de pensarse la producción de estos textos como colectiva.

Asimismo, en esta conferencia, Foucault convoca a preguntarse por los modos de valoración, circulación, atribución y apropiación de los discursos que varían en cada cultura.

> "En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como un función variable y compleja del discurso" (…) Es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularan y fueran recibidos sin que nunca aparezca la función autor. Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo (…) Y, detrás de todas estas preguntas casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: "¿Qué importa quién habla?".[509]

Foucault no está proclamando la muerte del autor (como tampoco lo hace Barthes en sentido estricto) sino que está planteando una conformación de reglas que permiten hablar de una función de autor. Esas reglas son sociales, culturales y depositan en el autor determinadas caracterizaciones. Si estuviéramos inmersos en otro tipo de cultura en la que la función de autor no fuera importante, entonces los discursos circularían y se apropiarían de modos diferentes. En este sentido Agamben explica la postura de Foucault y coloca al autor como un gesto:

> "Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central (…) El sujeto -como el autor, como la vida de los hombres infames- no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego."[510]

El autor es parte de la puesta en escena de la obra, del juego en el que esa obra se ejecuta. Si bien Agamben está realizando un análisis de Foucault en el que explica que al oponer la función-autor al sujeto-autor el filósofo francés disputa con la idea de que se puede acceder a la psicología del autor por su obra; podemos tomar esta frase *del autor como gesto* que se intuye en la obra para comprender que la función-autor excede a un sujeto individual y que la voz (o las voces) que entran en juego en esa obra no siempre corresponden solamente, o sim-

509 Foucault, Michel; "¿Que es un autor?" [conferencia brindada en 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía] en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales* (1999), Vol I, Paidós, Barcelona. Págs. 350 y 351.
510 Agamben, Giorgio (2005); "El autor como gesto" en *Profanaciones*; Adriana Hidalgo Editora; Buenos Aires. Págs. 87 y 93.

plemente, a eso sujeto-autor que pone su foto en la solapa del libro o su firma en un cuadro. "El autor está presente en el texto solamente en un gesto" sostiene Agamben y con esto podemos entender que ese texto no es del todo obra suya y que el sujeto que firma es sólo una sombra del autor que se prefigura allí. El autor es una función social. Duchamp, que siempre jugó con el desdibujamiento de los gruesos contornos de la autoría artística, sostenía acerca de la creación:

> "En resumen, el artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo."[511]

Como Barthes, como Hall, como Benjamin, Duchamp comprendía que la creación es un acto social y que, por lo tanto, el trabajo artístico nunca puede ser aislado. Es la construcción histórica de la función de autor la que vuelve legítima una figura que antes no existía o, que al menos, no era individualizable. En esta suerte de genealogía del concepto de autor que propone Foucault se puede ver ese momento bisagra en el que las lógicas de producción de los discursos cambian y la marca del autor se vuelve importante. Pero qué ocurre ahora en este contexto en que las tecnologías, especialmente las digitales, ponen en crisis ciertas instituciones modernas, entre ellas la de un autor individual e identificable.

4. La autoría en Internet: esa delgada línea roja

> "El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzo de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela sólo se hizo posible gracias a la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace a una novela (…) La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilidad de darlo."[512]

Tal como plantea Benjamin, la novela puede pensarse como un símbolo de la *individualidad*, se lee en soledad, con voz interior. Es, además, representativa de la imprenta, distinguible de la narración, de lo oralmente transmisible. Ese género artístico ligado a lo individual -más allá de que como explicamos antes ninguna escritura o lectura es realmente un acto individual- es

511 Duchamp, Marcel (1957); "El proceso creativo"; presentación ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957. Disponible en http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2101/1089

512 Benjamin, Walter [1936] (1991); "El narrador" Traducción de Roberto Blatt; Editorial Taurus, Madrid. Disponible en: http://interregno.org/sites/default/files/libreteca/WALTER-BENJAMIN-El-Narrador.pdf

la expresión de un contexto, de una época. Siguiendo a Zátonyi podemos sostener que es la estetización de las necesidades empíricas y espirituales del hombre en un momento histórico y de las condiciones técnicas, tecnológicas y científicas dadas lo que constituye un nuevo género artístico,[513] por lo que la novela caracterizaría una época en la que prima una idea de producción y apropiación individual, dicho a grosso modo fue la imprenta la que al "masificar" la biblia permitió una lectura/interpretación individual, separando al creyente de la necesidad de la *comunión* de la homilía. Esta distancia entre los modos orales y los escritos, de la que la novela es símbolo, se "achica" con la aparición del cine como tecnología y como narración. El cine reinaugura el espacio de lo colectivo, del estar con otros frente a un relato compartido, común. Y la televisión, algunas décadas después, va a reemplazar a los abuelos al momento de contar las historias, como señala Omar Rincón:

> "El potencial de las *culturas mediáticas* está en celebrar su identidad narrativa, que provee las fábulas y los mitos necesarios para asignar sentido en tiempos rápidos (…) los medios de comunicación reemplazaron a los abuelos, encargándose hoy de crear el encanto que tantas soledades masivas precisan."[514]

La pregunta que surge es qué pasa con Internet y cómo esta tecnología puede contribuir a la transformación de los modos narrativos y, en este sentido, también a transformar la noción de autoría. La lógica de construcción de los textos en Internet implica, en cierto modo, una residualidad de la transmisión oral, ya que muchas veces interconectamos y ponemos a circular textos sin saber exactamente quién es el autor, a quién pertenecen o han pertenecido.[515]

Hay que reconocer que Internet ha trastocado los modos hegemónicos de entender el conocimiento y ha producido un evidente quiebre de los criterios de verdad y de autoría, ya que en algunos casos transforma y en otros directamente borra la figura del autor. Los textos circulan, se generan de manera colectiva, las experiencias wiki son una prueba de esto. Podría decirse, entonces, -extremando un poco las cosas- que Internet representa una vuelta a ciertas lógicas de la oralidad, lógicas en las que el discurso iba cambiando, mutando, muchas veces sin que los orígenes estuvieran del todo claros, sin reconocer pertenencias pasadas o futuras.

Además, hay algo de los modos y de los espacios de escritura en Internet (chats, blogs, Facebook) que retoma los ecos de una oralidad que la centralidad del libro moderno había desplazado. Esas residualidades aparecen en Internet donde el lenguaje es escrito (leemos y tipea-

---

513 Véase Zátonyi Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires. Págs. 134 y 135.

514 Rincón, Omar (2006) N*arrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa, Barcelona. Pág. 22.

515 Un ejemplo de esta transformación/circulación son las frases que se postean en las redes sociales o como presentaciones que se envían por correo electrónico y se le atribuyen a autores como García Márquez cuando, en realidad, no le pertenecen. Es basarse en una cita de autoridad para legitimar frases vinculadas, generalmente, a la autoayuda.

mos) pero con estructuras y gramáticas propias de lo oral. Es en esa mixtura de sentidos en la que el autor se pierde como figura central y queda como *gesto*.

Es interesante pensar en las paradojas que vamos generando como sociedad, ya que fue la imprenta -una de las tecnologías de la comunicación más importantes de la historia- la que ayudó a llevar adelante el largo proceso de enculturación, como lo llama Martín Barbero;[516] transformó la oralidad en escrituralidad y, a partir de allí, habilitó el surgimiento de los sellos de propiedad sobre las formas simbólicas (entendiendo a la propiedad como el modo de relación de los sujetos con las *cosas* en las sociedades capitalistas). Y, actualmente, es Internet la tecnología que, sin corrernos totalmente de la escrituralidad, nos propone otros modos de producir y circular los saberes (que vuelven a escribirse en plural, pese a los intentos positivistas de unificarlos) Internet, con sus lógicas, contribuye a difuminar el contorno claro que resaltaba la figura del autor. Ni Foucault, ni Barthes y mucho menos Benjamin podrían haber soñado, en el momento en que escribieron los textos mencionados, que existiría una tecnología que reforzaría esa pregunta sobre los sentidos de la autoría, que se atrevería a desplazar del centro de la escena a la figura del autor.[517]

> "La *muerte del autor* anunciada por Barthes adquiere aquí una aplicación práctica que refuerza sus postulados. Por lo pronto, se produce una democratización de la autoría, ya que poco importa el prestigio del nombre propio del autor a la hora de poder publicar en internet. Muchas almas solitarias, sumidas en el anonimato (si lo prefieren) o en los estrechos márgenes de una dirección de correo electrónico, exhiben sin pudor sus obras; una turba de exiliados expone ante el mundo entero su tedio, su imaginación y sus fantasías. Poco importan entonces los nombres. Existe la posibilidad en muchos casos de interferir a placer en los textos de la red o, en su caso, sugerir al autor cambios y transformaciones sustanciales, incluso proponer que se dedique a otra cosa."[518]

Pérez Parejo se refiere a las transformaciones en la figura-función del autor que inaugura Internet. Si bien no compartimos enteramente la idea de una democratización de la autoría, entendiendo que la democracia debería alcanzar a todas y todos en igualdad de condiciones y el espacio de Internet tiene muchas restricciones de acceso -tanto materiales como simbólicas-,

---

516 Véase Martín Barbero, Jesús, (1991); "El largo proceso de enculturación" en *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 96.

517 Y mientras esto ocurre en la circulación en la web, las Industrias Culturales crean autores-marca, autores que muchas veces sólo son conocidos por su nombre y no por su obra. Papalini se refiere a la Industria editorial en este sentido: "El autor se convierte en una rúbrica comercial que puede abarcar una organización. En el caso de Covey, su apellido es el sello de un colectivo familiar y son varios los que escriben siguiendo las pautas de Stephen Covey, ya establecido como "marca" de autoridad simbólica y de ventas garantizadas, también participa en obras colectivas junto con otros autores de reconocimiento semejante dentro del género, como Deepak Chopra." Papalini, Vanina (2011); "Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales" en Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura n° 43. Pág. 77.

518 Pérez Parejo; Ramón; "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet**"** Disponible en: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html

sí entendemos que se refiere a una ampliación de la posibilidad de ser productor y que tiene que ver con lo que se señala en varios momentos de esta tesis acerca de cómo las tecnologías facilitan las producciones artísticas autogestionadas. El otro problema es a cuántas personas llegamos con nuestras producciones en la abundancia y dispersión de contenidos que supone Internet; pero esto abre otra discusión que está emparentada con los circuitos de legitimidad que, hasta ahora, ha tenido la producción artística.[519]

Entonces, la idea de Internet como espacio habilitador de prácticas productivas -es decir que multiplica la cantidad de autores/creadores- implica también una transformación en el concepto de autoría que se debe considerar; pero poniéndolo en relación con la materialidad de las condiciones de producción que, pese a simplificarse, siguen requiriendo de marcos de conocimientos específicos. Sin embargo, hay otro sentido que podemos darle al concepto "productor" -una noción que el campo de la comunicación ha abordado profusamente- y que Benjamin explica en su ensayo "El autor como productor":

> "La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe. Su calidad de experto –aunque no lo sea en una especialidad sino solamente en el puesto que ocupa— le abre el acceso a la calidad de autor. El trabajo en cuanto tal toma la palabra. Y su exposición en palabras es una parte de la pericia necesaria para su realización. La competencia literaria no descansa ya en una educación especializada sino en una formación politécnica: se vuelve un bien común."[520]

Pensar la experiencia literaria -nosotros podríamos extrapolarlo a experiencia artística- como un bien común sitúa al autor en un plano diferente, corriéndolo de su lugar de experto. Al leer, los sujetos adquieren saberes acerca de la tecnología de la escritura, saberes que les posibilitarían convertirse en escritores. Las tecnologías requieren siempre de marcos de conocimiento para su uso; pero es también en el propio uso de esas tecnologías que adquirimos las competencias para usarlas y transformarlas. Y esto lo plantea Benjamin mucho antes de que Internet viniera a revolucionar nuestros textos, nuestros tejidos.

Y si la obra es texto -en el sentido de trama-[521] lo es mucho más en Internet donde las (hiper)vinculaciones son los modos de recorrer el espacio. La intertextualidad, las múltiples voces presentes en un texto -a las que se refieren autores como Barthes, Foucault- encuentran en Internet un ámbito claro de visibilización porque en este espacio la (hiper)relación es posible: saltar de un texto a otro, conectar, vincular ya no sólo en el plano del pensamiento,

---

519 Al respecto, en mi tesis de maestría sostenía que se van estableciendo redes de pertenencia que permiten visibilizar esos espacios web; por ejemplo el uso de licencias Creative Commons en las producciones ayuda al posicionamiento dentro de las redes de este movimiento.

520 Benjamin, Walter (1934), "El autor como productor".
Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf

521 Etimológicamente "texto" proviene del latín textus, del verbo texere que significa tejer, trenzar, entrelazar. Consultado en http://etimologias.dechile.net/

sino claramente en la materialidad de la acción. Y si transpolamos los dichos de Benjamin a este siglo XXI, aquel lector que hipervincula los textos en Internet es un productor de sus propios tejidos, de sus propios textos. La lectura es más claramente una producción en el espacio de Internet porque si el remix y el mashup son creaciones, el conectar textos (de cualquier tipo y lenguaje) es también crear. Así, el artista ya no es el genio inspirado, sino un tejedor, un entrelazador, un hacedor de redes. Y los artistas que trabajan desde la Cultura libre y el Copyleft son hacedores de redes, nodos en un tejido que los excede; pero al que contribuyen, un tejido que se crea colaborativamente. Es en este sentido que Pierre Lévy, en su libro *Inteligencia Colectiva*, sostiene que "las separaciones entre los mensajes o las "obras", considerados como microterritorios atribuidos a "autores", tienden a borrarse. Toda representación puede ser objeto de muestreo, de mezcla, de reempleo, etcétera."[522]

Lévy se refiere a un arte de la implicación sin obras, sin autores definidos, un arte como proceso, como *work in progress.* La posibilidad de derivación que habilitan las licencias libres y algunas licencias abiertas se relacionan con esta noción del *work in progress* permanente, una idea que viene del software y sus continuas actualizaciones. E Internet facilita esa concepción del arte como un proceso en permanente construcción que, incluso, va más allá del sentido de la *Obra abierta* de Eco.[523] En ese proceso, la producción colaborativa se vuelve central y la figura del autor como único padre de la obra se desvanece. Así como muchos textos circulan anónimos por Internet (a veces es difícil encontrar las "fuentes", los orígenes para citarlos), muchos otros se van construyendo en este proceso de trabajo continuo -nuevamente lo artístico aparece asociado a la idea de trabajo y no a la de inspiración a la que el artista da forma.

Las tecnologías, entonces, contribuyen a transformar las prácticas, entre ellas las artísticas, y plantean un *nuevo* tipo de artista. Alejo Levis se refiere a este artista comparándolo con un director de cine o de escena teatral, no produciendo individualmente, sino formando equipos para fortalecer la obra.

> "El problema es que la música, la imagen, y la interactividad utilizan lenguajes distintos. ¿Qué artista es capaz de dominarlos todos por igual para hacer una verdadera gran obra multimedia? Sólo un artista total, o artista renacentista al que todos los artistas digitales aspiran ser, o bien un grupo

---

522 Lévy, Pierre (2004); *Inteligencia Colectiva: por una antropología del ciberespacio*; Organización Panamericana de la Salud; Washington D.C. Pág. 74. Disponible en: http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf

523 A grandes rasgos, lo que Eco propone es que ningún texto está completo al momento de la escritura, que el autor "deja" blancos que luego serán llenados por el lector. En este sentido, explica Eco: "(…) la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante (…) se ha querido plantear el problema de una dialéctica entre "forma" y "apertura"; es decir, de definir los límites dentro de los cuales una obra pueda plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser "obra". Entendiendo por "obra" un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas" en Introducción a la segunda edición de *Obra Abierta* (1992); Planeta Agostini; Barcelona. Eco también trabaja estas ideas en (1993); *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo;* Editorial Lumen; Barcelona.

> de especialistas trabajando en equipo es capaz de responder a este desafío. Los artistas totales escasean así que lo deseable si se quiere hacer una buena obra digital es formar un equipo.” [524]

A esta idea de trabajar desde lo colectivo, de la imposibilidad de un genio creador individual contribuyen las tecnologías y las *nuevas* prácticas artísticas que se sustentan en lo multimedial. Estos nuevos contextos redefinen lo que significa ser un artista y, como señalan Bourriaud y Levis, crear implica también mezclar, modificar, remixar y poner en juego obras (imágenes, música) ya existentes.

> “Ser un artista pasa a depender de tener un buen archivo de imágenes, y saberlas mezclar, modificar montar, con "gusto" y sabiendo crear un discurso propio. En video, o música, pero también en el arte más conceptual. En este caso el archivo es de conocimientos sobre el mundo del arte.”[525]

Aparece la idea de obras derivadas como obras *originales,* en el sentido de implicar un proceso creativo que va a diferenciarlas de la producción anterior: remixar, mashapear[526] es crear. La figura del autor individual se difumina no sólo porque trabaje colectivamente, sino principalmente porque el autor es entendido como un eslabón más de la cadena de creación y transformación de las obras, un tejedor del *work in progress*.

Así como las tecnologías posibilitan el surgimiento de un “nuevo” artista, al que podemos pensar como el “tejedor” de los textos (utilizando la palabra texto como entramado de sentidos y voces), debemos señalar que también habilitan la aparición de nuevos géneros producidos en y para Internet -podemos nombrar el Net.art, las webnovelas, las ciberseries, las wikinovelas que, incluso, son experiencias de escritura colectiva-. Pero estas producciones ¿pueden ser pensadas en tanto obras, en el sentido moderno de la palabra? Esta es la pregunta que se hace Lévy al sostener que la tríada artista-obra-público/destinatario está siendo reconfigurada:

> “El entorno tecnocultural emergente suscita el desarrollo de nuevas especies de arte, ignorando la separación entre la emisión y la recepción, la composición y la interpretación. Solo se trata de un posible abierto por la mutación en curso, posible que podría muy bien jamás realizarse o sólo muy parcialmente. Se trata, ante todo aquí, de impedir que no se cierre demasiado pronto, sin haber desplegado la variedad de sus riquezas. Esta

---

524 Levis, Alejo (2011) “Un nuevo artista para un nuevo arte” en Levis, Diego; *Arte y computadoras. Del pigmento al bit.* Buenos, Aires, Argentina (3era edición, 1era edición hipertextual) Pág. 70. Disponible en http://diegolevis.com.ar/secciones/publicaciones/ARTE_Y_COMPUTADORAS_2011.pdf

525 Levis, Alejo (2011) “Apuntes sueltos sobre el fin del arte fetiche, con marca de autor” en Levis, Diego; *Arte y computadoras. Del pigmento al bit.* Buenos, Aires, Argentina (3era edición, 1era edición hipertextual) Pág. 78. Disponible en http://diegolevis.com.ar/secciones/publicaciones/ARTE_Y_COMPUTADORAS_2011.pdf

526 Se denomina mashup a la obra que se forma de la combinación de otras obras. Los mashup son comunes en el campo de la música y también en el desarrollo web. Aparece ahí una relación entre una práctica que implica redes de computadoras transpolada al campo del arte.

nueva forma de arte hace experimentar a lo que justamente no es un público, otras modalidades de comunicación y de creación."[527]

Así como veíamos que la modernidad occidental transformó los modos no sólo de producir las obras, sino también de recepcionarlas; en este contexto atravesado por las potencialidades de Internet emergen otras maneras de producir y consumir lo artístico, modos que difuminan los límites entre autores y públicos, no solamente a partir de las propuestas interactivas, sino también por la posibilidad de -con softwares de acceso doméstico- modificar, remixar las obras.

Sin caer en la idea de la absoluta democratización del saber o en el enunciado simplista de que todos somos artistas en la web – ya que como hemos mencionado reiteradas veces, toda tecnología implica ciertas competencias de uso y siempre existen las desigualdades de acceso-, podemos plantear en este punto que Internet y las tecnologías digitales contribuyen a poner en cuestión la idea del autor moderno. En este sentido, señala Marcelo Lo Pinto:

> "(…) si vos haces un video con un teléfono celular y lo editás y lo subís a una página, para tu contexto sos un artista (…) Claro, el tipo que hace las cadenas que te llegan que le ponen una foto, una musiquita y tres frases hechas, esas cadenas que circulan, el que las hace, las hace con un sentido artístico, después el contexto dice qué validez artística eso tiene o no, eso ya hay un efecto de estructura, que cada uno en su mundo estás en tu mundo, o sea hay infinitos mundos y en tu mundo sos lo que sos. Si vos vendés cuadros en La Boca para el barrio vos sos Gardel."[528]

Resulta interesante introducir en el debate este fragmento de entrevista a este artista visual porque, más allá de dar cuenta de las trasformaciones de lo artístico en Internet -de cómo se puede entender la creación-; también señala lo contextual de la valoración de ese arte. El que pinta cuadros en La Boca es un artista aunque no haya alcanzado la legitimidad que brindan la Institución arte o las Industrias Culturales, aunque las Gestoras Colectivas no lo representen por el cobro de regalías. En los intersticios, en las brechas, en el espacio de lo público -la calle, las plazas, las paredes, los muros- también hay expresiones artísticas. Antes de que los muros de Facebook se convirtieran en los escenarios de los relatos de nuestras cotidianidades, había otros muros donde se escribía y se producía (muros que siguen existiendo). La producción artística puede tener cientos de lienzos, cientos de soportes, algunos de ellos serán en los espacios de lo *online* y otros en los espacios de lo *offline*; lo interesante es pensar cómo lo *online* y lo *offline* se intermodifican, interdialogan y, en este sentido, cómo Internet viene a ofrecerse como un nuevo escenario de la producción artística y cómo contribuye en la redefinición de los conceptos de obra y autor.

527 Lévy, Pierre (2004); *Inteligencia Colectiva. Por una antropología del ciberespacio;* disponible en http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf. Pág. 73.

528 Marcelo Lo Pinto, artista visual, entrevistado en el marco de esta investigación el 30 de enero de 2010.

En este sentido, Paula Sibilia plantea que, lejos de cumplirse las premisas de autores como Foucault y Barthes acerca de la *muerte del autor,* el espacio de la web ha exacerbado el lugar del "yo" individual en los múltiples espacios que propone para contar y exponer lo íntimo -blogs, fotologs, el mismo Facebook- que transformarían Internet en el espacio de la "proliferación de artistas sin obra".[529] El género del diario íntimo podría asociarse a la época moderna, un espacio en el que el autor-narrador-persona(je) vuelca sus memorias y las mantiene en el plano de la intimidad; por eso Sibilia se referirá a la *extimidad* del yo que opera en las redes sociales online, en los blogs y fotologs. La característica central del diario íntimo sería la de la obra sin lector, la de permanecer en reserva, no comunicada. Sin embargo, y Barthes advierte acerca de esto, la crítica literaria/artística ha utilizado esos relatos íntimos para analizar las obras de los autores. Eso es principalmente a lo que se oponen Foucault y Barthes: a la ligazón que se hace de la persona física y los enunciadores de los textos. Qué pasa con esto en Internet es la pregunta que atraviesa el trabajo de Sibilia, quien sostiene que el autor no ha muerto, que ha proliferado, incluso más allá de la obra y el lector. Esto que señalaba Marcelo Lo Pinto acerca de la posibilidad de ser artista al subir videos a YouTube sería cuestionado por Sibilia en los términos de las legitimidades del circuito, ya que lo que define algo como obra es que sea entendida como tal en ciertos ámbitos del arte. Pero qué pasa cuando esos circuitos se transforman porque, más allá de "los autores sin obra", Internet como espacio propone otras legitimidades (por ejemplo con las visualizaciones en YouTube, las visitas a un blog o los followers en las redes sociales online). Claro que sigue operando la construcción del artista-estrella y Sibilia, en este sentido, analiza las lógicas del circuito *mainstream* de culto al autor, donde no sólo no ha muerto, sino que se ha convertido en marca, en franquicia. Pero también hay un circuito de lo alterno – del que los artistas con *actitud* Copyleft participan- en el que las autorías tienen otros sentidos y en el que las lógicas comerciales de Internet son subvertidas en pos de un trabajo colaborativo, asincrónico y la creación de comunidades en red. Vanina Papalini,[530] que trabaja el tema de la Industria editorial, también se refiere a la conversión del autor en marca y de su obra en franquicia; pero esto se da dentro de los márgenes de la Industria Cultural, del espectáculo. Lo interesante de las prácticas de la Cultura libre es el uso que hacen de Internet para construir otros circuitos.

Los usos de Internet que Sibilia describe como el de los "shows del yo" reproducen prácticas anteriores a Internet, prácticas que son a su vez reformuladas y transformadas porque, aunque mantienen el eje en el lugar del "yo" y no desplazan la centralidad de la función autor, multiplican las posibilidades de autoría, de visibilidades. Es una idea de la exaltación de lo individual propia de las matrices liberales que encuentra en Internet una vidriera más. Sin

529 Sibilia, Paula (2006), "El *yo* de los blogs" en Alonso, Rodrigo (de); I*nter/activos. Espacio, información, conectividad*. Espacio Fundación Telefónica; Buenos Aires. Disponible en: http://www.roalonso.net/files/aab3238922bcc25a6f606eb525ffdc56/167.pdf

530 Véase Papalini, Vanina (2011); "Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales" en Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura n° 43.

embargo, en esta tesis pensamos en la web no simplemente como ese lugar de exaltación de los relatos individuales y autorreferenciales, sino principalmente como espacio de propuestas colaborativas que se ven potenciadas por la red. Esas son las experiencias en las que se sustenta el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, prácticas que son residuales, pero que se dinamizan atravesadas por las lógicas de las tecnologías digitales. Es ante la emergencia de estos sentidos otros acerca de la autoría que se torna necesario pensar en nuevos modos de licenciamiento, porque la figura de autor (único, individual) que pretendía ser protegido por las leyes de Propiedad Intelectual y Copyright se está desvaneciendo, fundiéndose en un fondo común donde es más complejo distinguir su *forma*.

5. Arte, autor y obra: tensiones y contrapuntos a partir de cómo se definen los artistas con *actitud* Copyleft

Decíamos que algo que le da unicidad a este grupo es su manera de entender los modos de producción y circulación de lo artístico; podríamos agregar ahora que también hay un lugar común al momento de pensar un arte que no pretende regirse por las lógicas capitalistas de la mercancía, las lógicas del autor individual que debe hacer valer su "propiedad" intelectual *clausurando* la obra, impidiendo que, a partir de esa obra, surjan nuevas.

Como el objetivo no está puesto en adecuarse a las lógicas de las Industrias Culturales o a las normativas de la Institución arte, sino en realizar producciones artísticas para compartir y enriquecer el conocimiento común, podemos decir que es un arte pensado desde lugares contrahegemónicos o, al menos, alternativos; que busca reencontrarse con el ritual, con la praxis vital: un arte de una modernidad en crisis.

Y nos referimos a una modernidad en crisis ya que son los modos en que la modernidad organizó y organiza lo artístico los que son puestos en tensión por estos grupos: el Copyright, la Gestión Colectiva de derechos, la Institución arte, las lógicas de las Industrias Culturales y la figura del autor empiezan a ser cuestionadas y modificadas por las prácticas vinculadas a las tecnologías digitales e Internet.

Las concepciones de arte y de autor que propone el Copyleft entran en conflicto con las aprehendidas o instituidas de lo que la creación es. Aquí aparece, según Lila Pagola,[531] una contradicción en el sentido de las concepciones que se sostienen desde el lugar de recepción -las prácticas establecidas culturalmente- y lo que se pretende desde el lugar de la autoría -volviendo a una idea más moderna de autor.

"A mí me parece que ahí está la clave, sobre todo en relación con los

531 Lila Pagola es una artista visual cordobesa que se vinculó con la Cultura Libre y el Copyleft a partir del Software libre. Junto a otros artistas que querían usar software no privativo para llevar adelante sus producciones puso en marcha Proyecto Nómade que se define como una "interface entre Software libre y artistas (libres, pero no puros)". Pagola explica que su vínculo con la Cultura libre y el Copyleft surge a partir de trabajos de diseño de libros y materiales que hicieron para grupos como la Fundación Vía Libre que está vinculada al Software y a la Cultura libre. En este sentido, aclara que liberar sus diseños fue una decisión que consideraron coherente al uso del software no privativo y a sus ideas en torno a la producción de conocimiento.

> artistas, es esa especie de disociación que se da del rol del artista cuando es autor, o sea cuando es el productor de algo y cuando es el receptor. Porque obviamente que la idea que sostiene el Copyleft es la que tiene que ver con que la dinámica de la cultura es una dinámica de recreación permanente, donde el grado de genialidad siempre es un aporte sobre un fondo común. Entonces, en la idea del autor que desconoce ésto, más que desconoce que se olvida, hace como si no existiera. El problema es que a la mayoría de los artistas les resulta fácil montarse sobre una idea de autor individualista en donde todo el mérito es mío porque yo hice algo o tengo capacidades que otros no tienen y de pronto no quiero que me lo roben (...) entonces de alguna manera yo creo que la principal contradicción está en esa disociación: yo como autor quiero que pasen unas cosas con mi trabajo; pero esas mismas cosas me da igual o no me preocupa en lo más mínimo que pasen con las obras de otros. Cuando yo soy el que se la baja de Internet, el que viola el Copyright, todo eso que me preocupa mucho como autor, cuando soy receptor me da igual o no me preocupa en lo más mínimo; a veces ni se dan cuenta directamente."[532]

En este fragmento de entrevista a Lila Pagola aparece la idea del Copyleft como disputa con una noción de autor *individual*, no porque no puedan referirse autorías para cada obra, sino porque esa creación siempre va a estar enmarcada, contextualizada, va a tener, como Pagola misma explica, un "fondo común", el sentido de la cultura como recreación permanente.[533] Pero también menciona la contradicción que opera entre las prácticas de producción y las de consumo: es más sencillo estar de acuerdo con un conocimiento distribuido libremente al momento de *consumir,* de retomar las producciones de otros, que al momento de liberar las propias obras. Todavía existe un lazo muy fuerte entre el autor y la obra, una idea de paternidad entendida como producción que emana del propio ser de la que es muy complejo desligarse. En un próximo capítulo, cuando se analice el Proyecto Derivadas, estas contradicciones surgirán como punto de debate.

> "Ya nadie puede pensar en términos ni siquiera de autor individual; la cuestión de laburar colectivamente y el trabajo articulado con otros ha cambiado totalmente la manera de producir, no solamente del artista, sino también del comunicador, del diseñador, del diagramador, del que activa en política"[534]

---

532 Entrevista a Lila Pagola realizada en el marco de esta investigación durante la 3° Fábrica de Fallas el 28 de noviembre de 2010.

533 Como se explicó anteriormente las licencias Copyleft reconocen autorías; pero al permitir compartir y modificar se corren del lugar de pensar al autor como *dueño* exclusivo de la producción. No se crea de la nada, por lo tanto, las producciones siempre son culturales y sociales, marcadas y atravesadas por su contexto.

534 Entrevista a Julia Risler realizada para esta investigación durante la 13° F.L.I.A que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA el 1°de mayo de 2010.

Explica Julia Risler miembro de Iconoclasista,[535] grupo que entiende al arte desde el lugar del activismo y la militancia, un arte que permita la transformación y que se vincule con los contextos y con los reclamos de los movimientos sociales.

> "Más que de arte nosotros hablamos de herramientas creativas, artísticas y comunicacionales. Por eso esta cuestión de laboratorio, tener a disposición todo este herramientario gráfico que hace foco en la imagen para poder elaborar estrategias comunicacionales desde lo que es la red de movimientos sociales con las problemáticas que se están viviendo"[536]

Pensar no en arte, sino en herramientas creativas, artísticas y comunicacionales sitúa a la producción artística en un lugar diferente, más cercano a la praxis vital de la que hablaban Benjamin y Bürger y la aleja, un tanto quizás, de una definición más canónica de lo que el arte es. Por ejemplo, Genette define a la obra de arte como un "(...) objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética",[537] o, como señala Jiménez, para Hegel "(...) las obras de arte tienen una teleología inmanente, una finalidad interior y autónoma".[538] Es decir, una idea de obra como una "finalidad sin fin", no como un proceso o trabajo que puede intervenir en la realidad política, económica o social.[539]

Al colocar al arte como producido con una función estética intencional se lo separa de la naturaleza que puede ser apreciada estéticamente, pero que no es intencionalmente estética, y se lo separa también de los objetos de uso corriente cuya principal función no es la contemplación estética. Sin embargo, esta definición de arte ha sido puesta a prueba y transformada en muchos sentidos, no sólo por las vanguardias artísticas, sino también por el espectáculo generado por las Industrias Culturales que reformulan constantemente la idea de lo estético.

Pese a estas expansiones de sentido de lo que el arte es, se sigue entendiendo como algo para ser contemplado y no usado. El mingitorio de Duchamp puede ser leído en tanto objeto artístico porque fue colocado en una exposición, no todos los mingitorios gozan del privilegio de ser contemplados estéticamente. Entonces, ¿qué nociones de arte entran en juego a partir de pensar las producciones artísticas como herramientas claves de lucha, no sólo en tanto lo que dicen -discursivamente-, sino en tanto a los usos a los que están destinadas -remeras, afiches para agrupaciones, volantes, prendedores, stickers- como ocurre con las producciones

---

535 Julia Risler es uno de los dos miembros de Iconoclasistas. El otro es Pablo Ares. Iconoclasistas se define como un grupo que "combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación" en http://www.iconoclasistas.net/ Último acceso 15-8-14.

536 Entrevista a Julia Risler realizada en el marco de esta investigación el 1°de mayo de 2010 durante la 13° FLIA que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA.

537 Genette, Gérard (1997); *La obra de arte: inmanencia y trascendencia*. Lumen, Barcelona. Pág. 10.

538 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 111.

539 Concepción de obra de arte que, como ya se explicó en el Capítulo 5, las vanguardias discutían.

de, por ejemplo, Iconoclasistas? Entendemos que esta redefinición no es propia de la *actitud* Copyleft,[540] pero aporta a esta idea que sustenta al movimiento de la Cultura libre: producciones como parte de un fondo común y que, por lo tanto, pueden ser usadas, transformadas y resignificadas. En el caso específico de Iconoclasistas sus producciones pueden ser retomadas por movimientos y agrupaciones para hacer sus propias señaléticas, práctica que, definitivamente, cruza la tenue línea que a veces se traza entre el diseño en comunicación visual y el arte definido desde la contemplación estética. Pero así como antes citábamos a Genette para presentar una definición canónica de obra de arte, ahora volvemos a retomarlo para preguntarnos no "¿Qué es el arte?", sino "¿Cuándo hay arte?"[541] y, aunque la respuesta podría ser "cuando hay una función estética", la pregunta abre a otras posibilidades ya que permite reflexionar en torno al carácter artístico de las prácticas y de los objetos.

Por su parte José Jiménez respondería a esta pregunta acerca de cuándo hay arte señalando que el arte existe cuando las "cosas" pueden ser enunciadas como arte y, en esta posibilidad de enunciación, intervienen los circuitos legitimadores de lo artístico:

> "Lo que convierte a "algo", en principio abierto, en arte es que sea llamado arte. (…) ¿Cómo algo puede ser llamado arte? Cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas que incluimos dentro de su ámbito. Y, obviamente, cuando existe una retórica, una argumentación que justifica su inserción en el ámbito artístico."[542]

Jiménez plantea una concepción bastante amplia de lo artístico ya que retoma la idea de Dino Formaggio de que el arte es "todo aquello que los hombres llaman arte"[543] para señalar que el arte es "un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Intentar fijar límites es como querer poner puertas al campo".[544] Pero ancla esa posibilidad de que algo sea enunciado como arte en los circuitos de legitimación de lo artístico. Es decir que, en términos de Foucault, podríamos señalar que hay relaciones de poder/saber que establecen lo que puede ser dicho, nombrado en tanto arte. Más adelante, Jiménez se refiere a la obra de arte como aquello que es aceptado institucionalmente como tal y señala que "no hay obra artística fuera de la institución arte"[545] ¿En qué lugar deja esto a las producciones artísticas que se inscriben en la *actitud* Copyleft? ¿Se pueden habilitar otros circuitos que legitimen lo artístico? ¿Cuáles son los márgenes de esa Institución arte? En este punto, hay que tener en cuenta que, dentro mismo de la Institución arte – que podríamos definir integrada por aquellos espacios que Thornton describe en su recorrido por el mundo del arte-[546] se han producido

540 Más allá de las rupturas propuestas por algunas vanguardias, por ejemplo la vinculación de las vanguardias argentinas de los sesenta y setenta con el movimiento revolucionario; actualmente se puede pensar en expresiones como el Grafiti, el Net.art que sustentan también una idea de arte con *usos* políticos.
541 Genette, Gérard (1997) *La obra de arte: inmanencia y trascendencia*. Lumen, Barcelona. Pág. 10.
542 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág 51.
543 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág 51.
544 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág 51.
545 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 114.
546 Thornton se refiere a la academia, las galerías, las subastas, la crítica, los premios, las exposiciones, las

desplazamientos en torno a lo que se entiende por obra, una crisis del objeto artístico que llevó a algunos autores como Danto a referirse a la muerte del arte. Lo que ha ocurrido, según Jiménez, es que se han desplazado los ejes por los que discurría la experiencia artística y la obra ya no se piensa únicamente como una estructura finita, cerrada, identificada con una "cosa", con un objeto. "El «producto» o propuesta estética del artista tienden, así, a convertirse en elemento desencadenante de un *proceso estético* susceptible de adoptar formas y desarrollos enormemente diversos"[547] señala Jiménez. Pero este cambio en la manera de entender lo que es una obra, producto de un proceso de asimilación por parte de la Institución arte de las distintas transformaciones que se han producido en las experiencias artísticas, no resuelve el tema de la legitimación. Hay una amplitud mayor al momento de aceptar pertenencias; pero el mundo del arte se sigue rigiendo por esas pertenencias. Desde aquí, al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft le quedan dos caminos posibles que no se restringen el uno al otro: intentar ingresar a ese mundo del arte o generar sus propios circuitos. Las experiencias que trabajamos en esta tesis dan cuenta de ambas opciones e, incluso, de una intermedia: la de pertenecer "hasta ahí", presentarse a concursos, a becas, a exposiciones; pero también circular en otros espacios que son, muchas veces, autogestivos. Por ejemplo, así relata Luis Britos el origen de Casa 13, un espacio ubicado en la ciudad de Córdoba que aloja múltiples proyectos y que comenzó hace 21 años trabajando con una lógica similar a la que plantea el movimiento de la Cultura libre; pero sin enunciarlo de esta manera, porque en ese contexto el concepto que hoy aúna estas experiencias no era común. Actualmente, en Casa 13[548] se desarrollan actividades vinculadas al Software y a las licencias libres.

> "(…) Casa 13 empezó siendo un curso que se daba dentro de la Escuela Provincial, o sea un lugar que le prestaban a Aníbal Rueda y a otras dos personas que colaboraban con él para dictarlo, en el que se daban algunas materias que en la institución no se daban, o se cruzaban con gente que los futuros artistas generalmente no se cruzaban, por ejemplo un curador que en ese entonces no era la figura que es hoy, o artistas de otros ámbitos: animadores, músicos. Y después ese curso... la idea era llevar ese curso a otro lugar físico, fue cuando se tomó la casa y de ahí derivó en ese lugar que hacía falta, un lugar independiente donde al principio se hacían muestras, experimentaciones o cosas que dentro de los ámbitos normales no se podían hacer, dentro de un museo no se podría hacer. Me acuerdo por ejemplo de un artista, Vidal, de Buenos Aires que vino en ese

---

bienales. Véase Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires.

547 Jiménez, José (1986); Capítulo 8: "La experiencia artística como proceso" en *Imágenes del hombre*. Ed. Tecnos. Madrid.
Disponible en http://fba.unlp.edu.ar/apreciacion/wp-content/uploads/2011/05/jim%C3%A9nez.pdf

548 Para más información acerca de Casa 13 se puede visitar su sitio web http://casa13.org.ar/

> entonces, al principio de Casa 13, y su muestra era unos objetos en la pared y había cuchillos clavados en la pared, rompías la pared para clavar un cuchillo, en ningún museo podés hacer eso (…) Entonces sí tienen que ver con la Institución arte porque es un espacio alternativo, que algunos llaman alternativo; pero con otras características como esto de que ahora se pueda dar trabajo sobre Cultura libre."[549]

Casa 13 es un ejemplo de los múltiples espacios por los que los artistas con *actitud* Copyleft circulan, espacios de un circuito alternativo de lo artístico donde también se juegan legitimidades de lo que puede ser considerado arte. Pero que, como explica Britos, al ser leído como alternativo dialoga continuamente con la Institución arte: al posibilitar experimentalidades que lo tradicional aún no permite, al abrir discusiones que aún no han sido retomadas por el circuito dominante, al interrelacionarse en un ida y vuelta.[550] Las Ferias del Libro Independientes y (A) y las Fábricas de Fallas[551] son ejemplos también de espacios que los artistas con *actitud* Copyleft han ido generando para compartir sus proyectos y sus producciones. Pero también ocupan los espacios de ese mundo instituido del arte: premios, concursos, galerías. Entran y salen del museo de acuerdo a los intereses y los contextos; pero en cualquiera de esos ámbitos por los que circulan llevan esta idea de una construcción colaborativa, de una originalidad *difuminada* y de un artista que es un tejedor de redes. Claro que en los espacios que ellos crean esas ideas son entendidas y compartidas; mientras que en los ámbitos dominantes tienen que disputar con miradas contrarias, entrar en conflicto, dar una batalla. Esto es la que le pasó a Candelaria Sabagh cuando intentó poner su obra de teatro en una sala del circuito tradicional, debió *batallar* contra Argentores no ya desde un lugar de disputar los sentidos de la obra de arte; sino de la autoría y la originalidad.

> "De hecho consideré ese lugar que se llama Piso 11 que hay bastantes artistas trabajando con cosas Copyleft; pero son más bien artistas plásticos, algún ciclo de cine, una cosa así... una obra de teatro con 19 actores, con tanta producción encima no había dónde meterla (…) Y bueno, las salas no se quieren poner en riesgo porque saben que te pueden hacer un hueco, que te pueden llegar a cerrar y a significar el fin de tu sala para siempre. Había una sala que se quería arriesgar, pero no entrábamos en el espacio físico (…) el tema es que *No más Zzzzs* era como tan grande en sus dimensiones que necesitaba una sala más grande."[552]

---

549 Entrevista a Luis Britos realizada en el marco de esta investigación el 5 de julio de 2014.
550 El ejemplo del artista *callejero* Banksy es claro en este pertenecer o no pertenecer a la Institución arte.
551 En mi tesis de maestría "Liberar, Compartir, Derivar" hago un análisis de las FLIAs y Las Fábricas de Fallas como espacios de *convergencia* de artistas con *actitud* Copyleft. Es importante señalar que en 2012 la Fábrica de Fallas tuvo una producción "recortada" que se limitó a una serie de conferencias; en 2013 no se realizó y aún no está programada la de 2014.
552 Entrevista realizada a Candelaria Sabagh en el marco de esta investigación el 25 de mayo de 2014.

Esa imposibilidad técnica para utilizar un espacio del circuito independiente obligó a Candelaria Sabagh a introducir *No más Zzzzs* en el circuito tradicional y registrarla en Argentores. Volveremos sobre esta obra en un apartado de este mismo capítulo, pero en este punto queremos resaltar esta disputa que los artistas con *actitud* Copyleft tienen con ciertas concepciones del circuito tradicional; por ejemplo, la de autoría. Algo similar le ocurrió a Romina Orazi al presentarse al premio Conti -tal como desarrollaremos en el Capítulo 8-; sin embargo esta artista que trabaja desde la Cultura libre considera que hay que apropiarse de ambos circuitos: el tradicional y el alternativo.

> "Me parece interesante que uno ingrese a esos espacios porque a ellos les conviene porque generás cosas y pasan cosas y que vos también aproveches ese lugar, ese intercambio. La verdad yo fui sincera en ese intercambio, fuimos sinceros en ese intercambio y me pareció interesante, y salió bien. La verdad fue una muestra la de Praxis... me encantó trabajar con ellas, trabajaron bien, tuve como cinco charlas, tuve prensa, gente que trabaja, ese es su trabajo. Y los bordes también trabajo, ahora estoy con un festival en Wacala con las jardineras y yo, relacionado con la música, sí que trabajo, la vanguardia es divertida; obviamente siempre es más divertido el under que Praxis; pero son distintas facetas del trabajo. Tengo que ir a Praxis para que mi obra se venda y ellos tienen una galería en Nueva York , así que por ahí hay posibilidades de que yo haga una muestra en Nueva York y de ahí pensar en hacer muestras en otros lugares y abrir tu juego."[553]

La idea de obra de arte que aceptan las Instituciones del circuito dominante puede haberse ampliado, transformado; pero las concepciones de artista y el vínculo de la autoría a *lo original* y lo auténtico es un terreno aún en disputa. Es en esos puntos donde aparecen más claramente las tensiones entre lo dominante y las experiencias de la Cultura libre.

En los relatos de quienes se inscriben en la *actitud* Copyleft aparece un denominador común: romper con la idea de autoría que propone la modernidad y que las leyes de Copyright y de la Propiedad Intelectual respaldan. Y esta idea va más allá de pensar en una producción colectiva en tanto grupo de pertenencia que crea en forma conjunta, en tanto colectivo de artistas que colaborativamente construyen una obra que va a ser una cuando el proceso acabe. Históricamente, los artistas han trabajado en colectivos -incluso han trabajado en grupos aunque la paternidad estuviera depositada en uno solo, el caso de Rembrandt es un ejemplo de ésto-; pero la propuesta del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft va más allá de esto; ya que no sólo se trata de reconocer una actividad realizada colectiva y colaborativamente -muchos firman como grupo: Iconoclasistas, Sub Cooperativa de

553 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.

Fotógrafos, las Jardineras del Mundo; Compartiendo Capital- sino también apostar a que la obra se siga construyendo, que siga circulando; es decir piensan todo el proceso como colectivo.

La idea que subyace al Copyleft es que la obra nunca acaba, que es infinita, que se le pueden hacer infinitos aportes y transformaciones. En este sentido, romper con la idea de autor tienen que ver con colocar la obra en el acervo cultural para que otros, cercanos o lejanos, conocidos o desconocidos, la continúen infinitamente (pero con la expresa condición de que se mantenga libre y compratible, es decir que no pueda cerrarse)[554] Es el permiso explícito de derivar, de hacer otras obras a partir de una obra. Es la Mona Lisa con bigotes que Duchamp exhibió como forma de protesta y ruptura contra la Institución arte; pero avalada y significante no por aquello a lo que se opone, sino por aquello que permite, aquello a lo que se abre. En el contexto en que Duchamp presentó esa obra el "escándalo" estaba en firmar ese cuadro con su nombre luego, tan sólo, de haberle dibujado una barba y unos bigotes.

Además de "jugar" con la noción de autoría, Duchamp da otra respuesta a la pregunta "¿Cuándo hay arte?", ya que a partir de esa ruptura se podrá responder que hay arte cuando se inserta un objeto en un nuevo escenario. Desde este punto de vista, cualquier transformación, deriva que se haga de la obra, por mínima que sea, será ya una producción artística, es decir, habrá arte. Hay en este gesto de Duchamp una transformación de lo que se entiende por lo estético: no será pensado ya como algo inherente al objeto, sino como algo que se da en relación; lo estético puede aparecer en vínculo a los lugares en los que se inserta la obra, pero también puede aportarse desde la mirada de quien contempla.

> "El gesto de Duchamp exhibiendo un *inodoro firmado* como obra de arte en una galería inaugura la nueva mirada: ya no hay nada en la obra que pueda ser considerado estético por sí mismo; su único fundamento en adelante será la legitimidad que *autoriza* a alguien a firmar un objeto como obra de arte."[555]

Martín Barbero lee el gesto de Duchamp como un desplazamiento de pensar lo estético como concerniente a la obra en sí misma hacia una estetización de los objetos dada por la firma de una autoridad, es decir por el ámbito de legitimación. Si bien consideramos que en Duchamp hay también una crítica a la noción de autoría-autoridad, compartimos con Martín Barbero la idea de que esa acción muestra que la categoría de lo estético viene dada por las relaciones de legitimidad; por relaciones de saber-poder.

El gesto de Duchamp devela, entonces, las tramas de construcción de aquello que aparecía como dado *per se*, discutiendo con dos aspectos clave del arte canónico: la idea de lo bello y

554 Richard Stallman explica que el Copyleft es diferente al dominio público porque impide que la obra derivada sea restringida con una licencia privativa. Como ya se explicó antes, la condición fundamental de las licencias Copyleft es que las "nuevas" obras se mantengan bajo la misma licencia.

555 Martín Barbero, Jesús (2005) "Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades", en Cátedra de Artes, Chile. Disponible en: http://www.mediaciones.net/2005/01/mutaciones-del-arte-entre-sensibilidades-y-tecnicidades/

la noción de autoría. Hoy, casi un siglo después, ese acto de Duchamp sigue siendo temerario y osado porque se opone a un sistema de autoría vigente desde el siglo XVII. Lo que el Copyleft propone es que esto no sea un acto de ruptura, aislado, emergente; sino que sea la norma, que las obras, la producción cultural, no estén en manos de unos pocos con acceso, sino que sean parte del acervo cultural. En este sentido, el Copyleft es un *hack*,[556] como lo define Beatriz Busaniche, a un sistema restrictivo que reproduce la lógica de acaparación de los bienes materiales, en los bienes intangibles.

Y, desde una *actitud* Copyleft, el arte cobra un sentido *experiencial*. Muchos de los proyectos que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre proponen experiencias "Hágalo usted mismo" (DIY, Do it yourself, por sus siglas en inglés), que transforman el concepto de arte y artista porque invitan a otros a realizar obras a partir de planos, proyectos o ideas. La obra aparece nuevamente como un *work in progress* al que se puede aportar, como un proyecto. Y en esto hay una transformación de la comprensión de la temporalidad de la obra que no se piensa como lo *ya hecho*, sino como *aquello en permanente hacer.*[557] Desde la *actitud* Copyleft, Compartiendo Capital propone este tipo de experiencias en el campo del arte visual. Así se definen en su sitio web:

> "Compartiendo Capital es una plataforma que fomenta el libre intercambio de conocimientos y procesos. Nos gusta decir que Compartiendo Capital es peer to peer y face to face, y trasladar el entretejido de las redes virtuales a las redes físicas, organizando encuentros, talleres, charlas y cruces contaminantes y productivos."[558]

Piensan el arte en tanto actividad convocante, en tanto experiencia que surge del encuentro, de la circulación de saberes, de la puesta en común. Desde este lugar, lo artístico se acerca a lo comunicacional y esa articulación Comunicación/Arte se materializa en experiencias concretas. El arte en esta definición de Compartiendo Capital remite a experiencias, a redes, a tejidos. Hay una cuestión de la *vivencialidad* de lo artístico, de algo que pasa por el cuerpo: lo que se experimenta no se contempla desde afuera, lo que se experimenta se vive. Y no es sólo el artista quien experimenta su obra, sino también el público que, además, es un potencial artista ya que tiene abierta la posibilidad de la transformación y la deriva. Una de las experiencias que propone Compartiendo Capital es el proyecto Anda que consiste en intervenir y reparar baldosas rotas de las veredas de la ciudad de Rosario. En este sentido, organizan talleres para enseñar la técnica de la construcción de las baldosas, luego cada

---

556 En informática *hack* refiere a la re-configuración o re-programación de un sistema de una forma no prevista originalmente por el propietario, el administrador o el diseñador.
En http://es.wikipedia.org/wiki/Hack_(inform%C3%A1tica)

557 Adorno decía que las obras no son ser, sino devenir. "(...) las obras de arte no son un ser, sino un devenir" "La obra de arte es esencialmente proceso por lo que hace a la relación del todo y las partes. Si no queremos suprimir uno u otro momento de esta relación, entonces esta es un devenir." Adorno, Theodor [1970] (2004); *Teoría estética;* Ediciones Akal, Madrid. Págs. 295 y 298.

558 Así se definen en su página web http://compartiendocapital.org.ar/blog/about-2/ Último acceso 20/3/14.

artista puede dibujar, crear y diseñar sobre ella. El proyecto tiene una licencia Creative Commons y ya fue replicado en las ciudades de Resistencia, Córdoba, San Juan, Bahía Blanca, con talleristas –se los llama así porque participan de los talleres de construcción de las baldosas- que hicieron "baldosas de autor" -se las nombra de ese modo porque cada baldosa es única, con un diseño propio. Lo significativo es que se refieren a "autor"; pero en esta palabra incluyen a cualquier persona que quiera diseñar una baldosa; así el término pierde la impronta moderna del genio-creador y gana en vincular el arte a la praxis vital, cualquiera puede ser el autor de esa baldosa, experiencia artística que es vivida no sólo por quien la hace, sino por quien transita por ella. Volvemos a la pregunta de "¿Cuándo hay arte?" para respondernos, en este caso, cuando se puede *experimentar* lo estético (y no sólo contemplarlo o admirarlo). La baldosa es por definición un objeto utilitario; pero en este proyecto se le agrega un valor estético; sin embargo no se lo inserta en un espacio de lo estético (un museo, una galería, una exposición) sino que se lo reubica en el espacio de lo público, en la vereda donde, nuevamente, tiene una *función*, una *utilidad*. Compartiendo Capital define a este proyecto como una intervención reparadora, el arte tiene así la *función* de reparar.[559] Entonces, hay una idea de lo artístico en tanto proyecto que se construye colectivamente, una idea de artista como aquel que puede compartir talleres, encuentros y embarrarse las manos para armar su baldosa que será contemplada como objeto estético; pero también transitada, pisada, desgastada por el uso. No es el mingitorio de Duchamp, no son los *objetos encontrados*; son producciones realizadas con sentido estético para ser incorporadas en el vivir cotidiano.

La estetización del objeto de uso pensado ya no para la galería, sino para el interior del hogar es la propuesta que lleva adelante Not Made in China que, como su nombre indica, se opone al concepto de producción industrial y seriada; plantean sus producciones como "anti commodities". Así se definen en su espacio en la web:

> "Not Made in China es una plataforma de intercambio entre objetos, personas y situaciones. Coincidimos con Martín Szekely cuando dice que "los objetos y los muebles existen entre los seres humanos. Son pretextos que utilizamos para encontrarnos los unos con los otros""[560]

En esta definición aparece la idea del encuentro, del proyecto en tanto plataforma que propicia anudar la red y también el pensar al diseño como parte del campo artístico. El diseño de indumentaria, de mobiliario, más allá de que sea producido desde una idea de *lo bello*, no ingresaría en el canon de las *Bellas artes*. Esta idea de lo artístico que ha calado tan hondo en

559 En Comunicación la palabra "función" remite a miradas de las que nos ha costado desprendernos como campo de investigación: el estructural-funcionalismo que dejaba por fuera el análisis de las complejidades e ideologías para pensar los medios como canales que conducían mensajes inmodificables a algún destino receptor. Sin embargo, utilizar la palabra "función" para hablar del arte intenta correr la mirada de lo artístico de la idea de *finalidad sin fin*, de la idea de autonomía. El arte es en contexto y para el contexto.

560 Así se definen en http://www.notmadeinchina.com.ar/Blog/concepto/ Último acceso 21/3/2014.

nuestras subjetividades hace dudar al propio impulsor del proyecto Not Made in China al momento de pensarse como artista o pensar la plataforma como espacio de lo artístico:

> "A nosotros nos interesa más darle visibilidad a esos objetos que no la tenían de alguna manera porque no están ni en el mercado, tampoco están en el circuito del arte porque no son objetos artísticos, sino muchos de ellos son objetos que están en la casa misma de los autores. Entonces nosotros lo que hacemos es darle visibilidad, armamos como un espacio que en relación al arte no tiene una vinculación demasiado clara, no es que está inmerso en un circuito de arte, para nada; pero tranquilamente los objetos podrían entrar en esa categoría."[561]

Sin embargo, pese a esta dificultad para pensarse en el campo de lo artístico (debemos tener en cuenta que Goldaracena se refiere al circuito del arte y, en ese caso, entran en juego las relaciones de poder y las concepciones dominantes) ya William Morris con el movimiento Arts and Crafts había asociado lo artístico a la manufactura de objetos y, en este sentido, Not Made in China sería parte de esa tradición que luego continúa en la Bauhaus. Not Made in China propone una relación íntima entre el autor y el objeto y aquí entra nuevamente en tensión la idea de autoría.

> "Generalmente son objetos únicos como diseñados y fabricados por los autores, entonces eso les da como cierta relación íntima digamos entre el autor y el objeto más allá de que sean objetos de uso. Y los objetos que tenemos subidos van prácticamente desde la arquitectura hasta juegos, juguetes, porque uno de los objetos que está subido es una cabina que fue realizada como para ampliar una casa, un dormitorio para dos chicos, y también hay otro proyecto de un artista español que es como un modelo para armar una unidad habitación, una terraza."[562]

Si bien aparece esta ligazón entre el autor y su producto-objeto -como aparece en las "baldosas de autor" de Compartiendo Capital- el creador de estos productos abre su juego, comparte su experiencia, su proyecto para que otros puedan retomarlo y construirlo con su propia *marca de autoría*. No se piensa a la obra como cerrada, sino en permanente construcción, por eso se comparten los planos, hay videos que muestran el desarrollo de la fabricación y que proponen el "Hágalo usted mismo". Esto sitúa al arte, a la obra y al autor en un proceso de trabajo. El arte es pensado en tanto proyecto, producto colectivo, modificable, utilizable, apropiable. El arte no surge de un instante de inspiración, sino del diálogo, del compartir, del trabajo en taller.

561 Entrevista a Daniel Goldaracena de Not Made in China realizada en el marco de esta investigación durante la 2da Fábrica de Fallas el 22 de noviembre de 2009.
562 Entrevista a Daniel Goldaracena de Not Made in China realizada en el marco de esta investigación durante la 2da Fábrica de Fallas el 22 de noviembre de 2009.

Paradójicamente, el autor se desdibuja de su rol de único padre de la obra; pero se resalta en cuanto se le reclama “compromiso”, “militancia”, “participación”; se le exige una marca -en el caso de Not Made in China para alejarse de la uniformización de los objetos, en el caso de Compartiendo Capital para hacer “huella” en la baldosa- pero una marca que de ninguna manera es indeleble ya que la obra se convierte en proyecto, en proceso. En este sentido, José Coronel de la editorial rosarina Último Recurso señala:

> “En el caso de los autores, nuestra demanda es a la militancia de las ideas que comunican, a la causa que sus letras proponen. Así, nos pensamos presentando socialmente juntos la publicación, cada uno en un lugar particular, pero en ambos casos buscando la difusión, el contacto con la gente, la habilitación de espacios de debate. Demandamos, en fin, que le den vida a esas palabras como nosotros lo hacemos desde nuestro lugar de editores es decir, con muchas de esas palabras circulando. Rechazamos el lugar del autor distante, ajeno a la conflictividad de una realidad que está divulgando, denunciando, exponiendo, criticando, etc en la publicación que es de su autoría.”[563]

Exigen un compromiso y no una distancia, exigen poner el cuerpo, darle vida a sus palabras. El arte no puede ser objetivo -qué relato o construcción sobre el mundo podría serlo-, no puede ser externo, y de ninguna manera puede ser autónomo.

La idea de un *arte vital* (en el sentido de experimentado, vivenciado), de un arte como proyecto en continua transformación aparece en las experiencias artísticas que se inscriben en la Cultura libre ya que es coherente con la noción de colaboración, de pro-común, de que la cultura se defiende compartiéndola. Así, la idea de obra que se sustenta desde el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft no sería la de un objeto dado en sí y para sí, sino la de un producto del trabajo en relación con sus condiciones materiales de producción y circulación -una mirada cercana a la que plantea Benjamin.

En este sentido, José Jiménez, que realiza un recorrido de cómo la Teoría del Arte ha entendido a la obra, se refiere a una mutación en los modos de comprenderla que tiene lugar desde el surgimiento de los procesos de industrialización y las tecnologías que los han permitido.

> “La crisis del objeto artístico tradicional atraviesa el arte contemporáneo a lo largo de todo el siglo XX y llegando hasta nuestros días, en lugar de un objeto o una “cosa”, las obras se conciben como estructuras dinámicas (…) El carácter definido de las obras, la idea de que éstas se construyen con un entramado que parte de un inicio y culmina en un fin, ha sido sustituida por el nuevo papel que se concede a la indeterminación y el azar en el acto

563 Entrevista a José Coronel (Cota) realizada en el marco de esta investigación el 21 de junio de 2011.

creativo (...)" [564]

Así, la obra deja de ser un objeto para ser entendida desde los procesos, la apertura y la indeterminación. La obra es devenir. Esto se está dando en el mundo del arte, en este sentido el movimiento Copyleft acompaña esta tendencia aportando otros modos de licenciamiento.
Sin embargo, según Jiménez, esa transformación en la noción de obra de arte es resistida. Antes señalábamos, siguiendo al mismo autor, que lo que habilita a que algo sea nombrado en tanto arte son los circuitos de legitimación: la Institución arte –incluyendo su articulación con el Mercado y los medios de comunicación- y también las Industrias Culturales. Y son esos circuitos, con sus condiciones de producción y circulación, los que la actitud Copyleft pretende transformar.
De alguna manera, en lo que propone el movimiento de la Cultura libre parece resurgir la *fiesta* que la modernidad invisibilizó, una relación *vital* entre las producciones y los espectadores/creadores (ya no sólo entendidos como espectadores, sino como posibles continuadores, derivadores de esas producciones) Espacios por fuera de los circuitos del arte para contemplar sigilosamente, sino espacios donde el arte es fiesta en el sentido del encuentro, de la puesta en común, de la *comunión*.

6. La obra como texto. El autor como tejedor
La propuesta de *No más Zzzzs*

Analizar la obra de teatro *No más Zzzzs* en esta tesis es una manera de dar cuenta de cómo las experiencias artísticas enmarcadas en la *actitud* Copyleft trabajan reconfigurando las nociones de obra y autoría. Dirigida por Candelaria Sabagh, *No más Zzzzs* es una obra Copyleft sobre el Copyleft, es decir, está licenciada con Copyleft y aborda el tema de la Cultura libre.
Antes de introducirnos en el universo *No más Zzzzs*, es importante hacer un paréntesis para destacar algunos momentos de ruptura en los modos de hacer teatro en los que la obra de Sabagh abreva. En este punto es importante señalar que en el arte escénico también hubo, al igual que en las artes plásticas, una ruptura con lo que se consideraba un "teatro burgués" con un modo de narrar centrado en el texto y en una puesta en escena *realista*. El expresionismo, el teatro del absurdo y la propuesta de Artaud de que la forma importe más que el texto implican hitos transformadores en los modos de representación y comprensión de lo teatral. Más allá de que en muchos casos hayan sido experiencias extremas, a tal punto de que algunos autores las denominan como "destrucción del teatro",[565] su existencia produjo mutaciones en la manera de hacer y ver teatro. Si bien estas experiencias no se reconocen directamente en la puesta de *No más Zzzzs*, sin esos momentos de quiebre no sería posible concebir la obra de Sabagh. Como toda práctica artística, el teatro también está inscripto en

564 Jiménez, José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 113.
565 Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (1994); *Historia básica del arte escénico*; Ediciones Cátedra; Madrid.

matrices que lo atraviesan y lo definen. Y, si bien en *No más Zzzzs* no hay un teatro del absurdo, hay momentos absurdos -como el ingreso de un grupo de ninjas en la escena o que una de las víctimas se haya ahogado en su propia saliva- y si bien no es una obra expresionista, hay momentos en que la realidad se deforma y conviven un mundo de los vivos y un mundo de los muertos. Más allá de estos guiños casi intangibles, sí hay en *No más Zzzzs* una pertenencia más clara con otro momento de ruptura en los modos de hacer teatro: la teoría teatral de Brecht.

En principio, hay una idea de un teatro político que debe motivar a la reflexión y a la crítica, un teatro que entretenga; pero que también permita establecer una postura frente a una realidad. En esto, hay un retomar ciertas ideas brechtianas acerca de que el teatro debe contribuir a la transformación, alejarse de una puesta en la que el público se "sumerja" perdiendo conciencia de la diferencia entre representación y realidad (una oposición al realismo) en pos de lograr una reflexión crítica por parte de los espectadores. Esa era la apuesta de Bertolt Brecht al proponer la categoría de distanciamiento, la no identificación del público con los personajes facilitaba la postura crítica. Para Brecht, de ideología marxista, el teatro debía ser una instancia didáctica para el proletariado. Salvando las distancias, *No más Zzzzs* pretende lograr esa reflexión acerca del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, un debate que no por importante debe resultar "tedioso". En este punto, desde la mirada brechtiana, la puesta teatral debe evidenciar que la obra es una construcción y no un "reflejo" de lo real. En *No más Zzzzs*, por ejemplo, la ilusión se rompe con la constante referencia a que en el escenario sólo hay sillas, sillas que se transforman en autos, en sillones, en paredes; pero que sólo son sillas y los personajes, en distintos momentos, lo ponen en evidencia, dando cuenta de la construcción, del juego, de la complicidad entre actores y espectadores en la creación de lo verosímil. Los protagonistas se cambian en escena y, además, en tres casos un mismo actor interpreta dos personajes. Tal como se explicará en el siguiente apartado, *No más Zzzzs* combina en escena la danza, la música, el cine en una apuesta que también puede leerse desde lo que, según Barthes, fue la "revolución brechtiana"[566] y que Karina Mauro explica de la siguiente manera:

> "Brecht propone un movimiento dialéctico que transforma una situación familiar y comprensible, en algo extraño (lo que se conoce como "extrañamiento"), para luego arribar a una síntesis final que abarque y supere ambas instancias, presentando aquello que era cotidiano, como modificable."[567]

No más Zzzzs, justamente, parte de una trama conocida, familiar -la del policial- para luego generar un extrañamiento y romper la lógica del género hacia una crítica a las nociones de

566 Barthes, Roland (2003); "La revolución brechtiana" en Ensayos críticos; Planeta / Seix Barral; Buenos Aires. Pág. 67.

567 Mauro, Karina (2008); "Artaud / Brecht, y un teatro no realista" En Alternativa Teatral, 2008, disponible en http://www.alternativateatral.com/nota326-informe-iv-artaud-brecht-y-un-teatro-no-realista

Propiedad intelectual. A tal punto el policial es sólo una excusa, que sobre el final de la obra ya no interesa quién es el asesino. Así, se parte de una situación conocida, de una propuesta textual familiar, para subvertir esa trama en pos de una reflexión política que excede el espacio escénico.

6.1. Una aproximación a la trama y un análisis inicial

En principio, *No más Zzzzs* se presenta como un *típico* policial inglés: una mansión, una reunión de ricos y "sirvientes" sospechados ante la muerte de uno de los invitados a la fiesta. A esto le siguen una serie de indicios: un reloj que desaparece, una carta que el muerto escribió a su hermana la noche anterior y el recuerdo de una investigación previa que Scotland Yard llevó adelante, en la misma mansión, cuando la dueña de casa fue encontrada "ahogada en su propia saliva".

Hasta ahí, *No Más Zzzzs* se burla del género policial llenando de clichés un escenario vacío de escenografía (uno de los chistes recurrentes es que sólo hay sillas); pero colmado de actores, y por lo tanto, personajes. Hay 22 personajes interpretados por 19 actores y muchos de ellos están al mismo tiempo en escena; esta puesta coral, lejos de relentizar la obra, le otorga dinamismo y velocidad. Muchas de las escenas que se podrían considerar claves en el desarrollo de la trama están construidas desde esta lógica. Esta colectividad de las escenas será un punto central de lo que la obra representa cuando se corre el velo de lo que se presuponía un policial.

No más Zzzzs interpela desde el humor que provoca el lugar común de la estructura del policial combinado con un estereotipo del modo de representar a las clases altas, no es casual que la obra transcurra en la Inglaterra de principios del siglo XX marcada por una burguesía que quiere pertenecer a la nobleza y una nobleza que se reconfigura para continuar. Todos son lores o misses o se han casado con lores o misses para pertenecer. Y entre estos personajes aparece uno que será clave, no sólo para la trama del policial, sino también para aquello que *No más Zzzzs* propone por fuera del espacio lúdico de la obra: Lady Coote, heredera de una valiosa y misteriosa fórmula que será disputada por distintos grupos, pero con propósitos muy diferentes. Lady Coote es, además, la esposa del multimillonario y aristócrata Sir Coote, representado por la figura en cartón de Alfred Hitchcock.

La acartonada figura de Hitchcock (es literalmente una imagen blanco y negro recortada y trasladada por los actores por todo el escenario), la mención a la hija menor de los Christie[568] son algunos de los primeros indicios de que *No Más Zzzzs* pretende resolver una disputa que está más allá del telón. Tanto Hitchcock como Agatha Christie son autores con marca cuando de suspenso o policial se trata, son referencias claras que en esta obra aparecen retomadas como un juego cómplice con el público que participa desde la risa.

568 En realidad, el nombre de soltera de Agatha Christie es Agatha Miller, Christie es el apellido de casada; pero si usaran su apellido de familia el juego se perdería. Sí era la menor de 3 hermanos.

La fórmula, de la que nunca se termina de explicar para qué sirve, es guardada celosamente por Lady Coote quien, además, basa en ella su posición y estatus económico. Y será la fórmula la que desencadene el conflicto: los ricos propietarios serán los que la protegerán, de hecho hasta un partido político de derecha intentará comprarla, u obtenerla, uniendo a Lady Coote a sus filas. Y serán los “sirvientes” (en la historia se los designa como sirvientes, lacayos, mayordomos, damas de compañía, poniendo en escena también la lucha de clases), aquellos que no tienen nada excepto su fuerza de trabajo (y su poder de organización), los que querrán apropiarse de esa fórmula. Hasta ahí parecería el típico policial en el que el sospechoso de cometer el crimen es el mayordomo. Pero *No más Zzzzs* le dará un giro a esa lógica “clasista” del género ya que sobre el final se comprenderá que aquello que se veía como crimen o delito en un contexto, será leído como revolucionario en otro.

Otro aspecto interesante es que hay teatro dentro del teatro (como una mamushka) porque a medida que la obra avanza se empieza a hablar de otro espectáculo, una suerte de cabaret llamado “Malditos sean sus ojos”. Este show se exhibe de manera clandestina y se accede sintonizando una radio específica que, a la hora señalada, da el lugar donde se realizará y la contraseña de acceso. Los personajes de *No más Zzzzs* son, a su vez, actores de este otro show (cantantes, bailarines) o espectadores.

En ese teatro dentro del teatro se nos invita a ver el show de “La Negra”, que tiene una canción muy puntual que habla sobre palabras piratas, compartir la cultura y el inicio de una revolución. Un giro cómico es que una de las cantantes es la ayudante del inspector de Scotland Yard, una inmigrante “ilegal” argentina viviendo en Inglaterra.

Durante esa canción, bellamente coreografiada, “La Negra” se destapa y hace un topless. La idea de la liberación del cuerpo estará asociada a otras liberaciones: las de las fórmulas, las de las patentes. Esta idea de liberación podría marcarse como un leitmotiv, ya que hay una línea que se traza (o que se muestra como trazada) y se traspasa constantemente. Una línea entre lo socialmente aceptado y permitido y aquello que se ha prohibido. La homosexualidad, por ejemplo, aparece en la obra como algo que debe ocultarse; sin embargo varios personajes mantienen relaciones lésbicas y gays.

Además, en este juego del espectáculo dentro del espectáculo, se incorpora al público presente en la sala ya que en el entreacto se reparte la revista “Intrépidos y gloriosos” que los personajes leen durante la obra y que es una revista clandestina y revolucionaria (nuevamente son los “sirvientes” los que la tienen y distribuyen) que se entrega, justamente, durante el show “Malditos sean sus ojos”. Esta revista aparece como clave en la trama (cartas escritas con sus letras recortadas, noticias extrañas publicadas en sus páginas) y cuando el público de *No más Zzzzs* la lee se encuentra con lo que hay “detrás de la cortina”: una metáfora que, en principio, parece referir al backstage del teatro; pero que refiere a la postura e ideología que la obra hace parte de su trama, pero también de sus condiciones de producción.

Otro aspecto interesante que aparece en *No más Zzzzs*, y contribuye a sostener la postura de la obra, es el de la traducción. El momento en que se devela el misterio es cuando algunos de los personajes se dan cuenta de que están mal traducidos, de que las palabras no tienen siempre el mismo sentido y que al traducir también se crea. En ese momento entienden que una frase que repetían las víctimas y los acusados, “Seven dials”, tiene otros significados, que puede ser interpretada de otras maneras. Esas palabras, que aparecen a lo largo de la obra, están relacionadas también a los despertadores (una de las pistas de la primera muerte) y al despertar, a que no haya más Zzzzs.

Y es a partir de esta comprensión de la mala traducción que los personajes logran atravesar la grieta para pasar de esa obra mal traducida en la que están atrapados, adormecidos, a una fiesta de la cultura. La fórmula de Lady Coote también es llevada a través de esa grieta y liberada a una fiesta de lo común. Una fiesta que vemos proyectada en una pantalla gigante que forma parte de la puesta en escena de la obra. Los personajes han pasado a otro plano, están en otro lugar, ocupan otras posiciones.

Los que habían sido asesinados en la trama del policial estaban atrapados en ese mundo de entre mundos; pero cuando se deciden a cruzar el límite se liberan como personajes. Esa liberación, esa grieta por la que atraviesan, por la que se cuela la fórmula, es una metáfora de lo que el Copyleft significa para la producción y circulación cultural: un *hack* al sistema regulado por el Copyright, una manera de lograr que el arte, que los saberes no sean limitados y restringidos con patentes y regalías, sino que sean compartidos, socializados, puestos en común.

Es interesante la idea de la fiesta para representar esa liberación, esa otra manera de comprender y vivir la cultura. El festejo que aparece en *No más Zzzzs* está presente también en las Fábricas de Fallas, en las Ferias del libro Independiente y Autogestionado (FLIA): la cultura debe ser un lugar de encuentro, un lugar del poner en común con los otros, un lugar para vivir con el cuerpo. Como señalaba antes, en *No más Zzzzs* también aparece una idea de la liberación de los cuerpos asociada al Copyleft; la coreografía final con los personajes despojados de sus ropas, desnudos sobre el escenario, despiertos de la ensoñación de la obra que representaban sin reflexión, da cuenta de un liberarse de ciertas ataduras, de liberarse de modos de comprender la autoría y la producción con los que otros nos vistieron y que hemos aceptado en la ensoñación de que así se protegía la creación. El Copyright, surgido del derecho anglosajón y traducido a otros derechos, a otros idiomas, ha encorsetado los modos de producir y circular lo cultural-artístico y es importante que nos quitemos ese corset, que nos desnudemos de esos ropajes, que nos despertemos a esos otros modos de producir, circular y consumir lo cultural que propone el Copyleft.

La obra tiene múltiples guiños para pensar en esas otras maneras de circular lo artístico, guiños que van desde referencias claras a otras obras que la nutren, hasta juegos más sutiles como señalar que el tramoyista perdió su ojo derecho pero que con el izquierdo ve mucho me-

jor. También se cuela en *No más Zzzzs* una discusión acerca del arte y el artista y un replanteo acerca de las condiciones de producción de cualquier puesta en escena. Así, la obra se dedica a evidenciar convenciones, legitimidades, miradas hegemónicas para ponerlas en cuestión desde la ironía y la burla. Y, lo que al principio se presentaba soterradamente, aparece evidentemente al final como una declaración de principios: la cultura debe ser libre, sin dueños, sin propietarios porque es un juego (una fiesta) que hacemos entre todos. Por eso *No más Zzzzs* es una obra Copyleft sobre el Copyleft que invita a despertarse a otros modos de entender el arte y la autoría.

6.2. La obra, el autor y la creación en clave *No más Zzzzs*

> "La obra es muy compleja y trabaja con numerosos niveles de intertextualidad. Supone lo dialógico y polifónico y trabaja a partir de estas categorías. En rigor, no hay palabra adánica, es decir, no hay palabra original sobre la cual uno pueda proclamarse dueño, pensemos en Borges, Foucault, Kristeva, Deleuze. El mismo argumento de la obra tiene como una de sus fuerzas motoras de la dramaturgia una situación que tiene que ver con la palabra y el uso que se hace de ésta."[569]

Así explica Candelaria Sabagh a *No Más Zzzzs*, refiriéndose a la polifonía, a la intertextualidad retomando categorías que autores como Foucault y Barthes utilizan cuando definen las obras. Veíamos antes que en todo texto repican las voces de otros textos y es desde este lugar desde donde se para la autora de *No más Zzzzs* para definir su producción. Ella reconoce el intertexto y la no posibilidad de originalidad, entendida en tanto algo totalmente nuevo; no hay palabra adánica, señala, y desde ese posicionamiento político construye la obra. Piensa, además, en la obra en tanto juego que vincula al autor, a los actores y al público.

> "Creo estar en lo cierto cuando digo que hacer teatro es esencialmente jugar (…) Hago teatro, ergo, me dedico a jugar. Ambas actividades requieren, como condición de posibilidad, la libertad de autodeterminarse en su propia naturaleza: si no es libre, incierto, ficticio y auto reglamentado, entonces no es juego ni tampoco teatro."[570]

En este comprender el teatro en particular, y la idea de obra en general, en tanto juego hay una relación con el planteo que Gadamer hace del arte.[571] El juego y el jugar dan cuenta de una idea de colectividad; de acción desarrollada en común o, por lo menos, sujeta a reglas comunes. En este sentido, Candelaria sostiene que "Las reglas de cada juego (de cada obra)

569 María Candelaria Sabagh, dramaturga, entrevistada en el marco de esta investigación. Este fragmento corresponde a la primera entrevista con Sabagh, previa al estreno, realizada el 22 de diciembre de 2009.
570 Nota de Candelaria Sabagh en "Intrépidos y Gloriosos", también se encuentra en el blog http://nomaszzzzs.blogspot.com.ar/p/la-formula.html Último acceso 28/3/14.
571 Esta concepción de Gadamer se trabajó en el Capítulo 5.

deben necesariamente determinar sus propios postulados"[572] y con esto se refiere a la necesidad de replantear los modos en que se entiende la creatividad. Ser creativo es jugar con los textos y con las tramas, con las voces de las otras miles de obras que se hacen presentes en esa puesta en escena. De hecho, cuando *No más Zzzzs* termina se lee en la pantalla (la puesta recurre a lo multimedial y parte de la obra está filmada y se proyecta en la sala) que a lo largo de la obra hubo intertextos y conexiones con otras miles de obras porque eso es lo que las obras son: entretejidos, vinculaciones, entramados.[573]

Si bien *No más Zzzzs* se presentó en una forma *acabada* en 2012 y 2013, anteriormente tuvo un proceso de construcción que incluyó la puesta en escena de un work in progress. En la búsqueda de salas para presentar su obra, Candelaria y el grupo de actores que integran la compañía "Amarillo en escena trajo mala suerte" sumaron al público al proceso de construcción de ese proyecto. Así, la obra se mostró al público por primera vez el viernes 26 de agosto de 2011 en Mediterránea Café/Teatro en una versión que luego fue modificada para su estreno final. En ese *work in progress* no sólo intentaban mostrar la obra a dueños de salas -un tema que fue complejo debido a su licenciamiento con Copyleft- sino también buscaban una suerte de *beta test* con el público, además de introducir el debate acerca de la Cultura libre.

> "(…) en ese work in progress primero había más cabos sueltos en términos del argumento, o sea de la historia (…) Entonces, nos dimos cuenta de que mucha gente se había perdido de entender quién era el asesino y por qué no era importante saber en definitiva quién era el asesino, porque se trataba de otra cosa que tenía que ver con otra cosa, con esta fórmula, con el Copyleft y con liberar la fiesta de la cultura libre. Entonces, los cambios que hubo entre ese work in progress y lo que fue el estreno oficial tuvieron que ver con hacer más accesible el nivel del argumento para que tuviera posibilidades de un espectro mayor de comprensión para que, justamente, no se genere la endogamia de que sólo la gente de teatro consume teatro."[574]

Sabagh muestra una preocupación por incluir a la mayor cantidad de público posible porque entiende que el teatro independiente no debe ser sólo para "entendidos", para teatristas, sino que debe integrar a diferentes espectadores. En este sentido, se define como shakesperiana y busca "tratar de dialogar en el abanico mayor que uno pueda llegar a construir".[575] Por eso recurre a esa multimedialidad que está presente en toda la obra: el cine, el musical, la mixtura

572 Nota de Candelaria Sabagh en "Intrépidos y Gloriosos", también se encuentra en el blog http://nomaszzzzs.blogspot.com.ar/p/la-formula.html Último acceso 28/3/14.
573 Al final se lee en la pantalla: "En esta obra se usaron 25 mil palabras y ninguna es mía" señala Sabagh que firma, además, como traductora.
574 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.
575 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.

de géneros para que existan diferentes horizontes interpretativos, aunque todos confluyan en una postura que Sabagh define como política en defensa de una circulación cultural no restrictiva. Señalar que la obra tiene 25 mil palabras y que ninguna es de su propiedad, colocarse en los créditos finales que aparecen en la pantalla como traductora, ubican la autoría en un lugar diferente al del genio creador e, incluso, llevan a invertir la frase que respalda a Argentores "sin autor no hay obra" en una que podría pensarse como "sin obra no hay autor". Sabagh considera, y eso se evidencia en *No más Zzzzs*, que la obra es una cartografía de un aquí y un ahora que puede ser distinto en otro momento, que continuamente estamos traduciendo, es decir trasladando sentidos de un texto a otro y por lo tanto no hay originalidad entendida como un momento fundacional distinta a todo lo anterior. *No más Zzzzs* puede pensarse como una proliferación de citas, de referencias que, combinadas, dan lugar a otra obra que no es ninguna de aquellas de las que las citas fueron extraídas; es una nueva trama que se teje a partir de hilos que también conforman otros tejidos. Redes de sentido, procesos de significación que circulan de un texto a otro en los términos en los que lo define Roger Silverstone cuando compara la mediatización -estar atravesados por los discursos de los medios- con la traducción:

> "El original puede haber desaparecido en su prístina gloria, pero lo que surge en su lugar es, por cierto, algo nuevo; a veces mejor, posiblemente; algo diferente, sin duda. Como sostiene Jorge Luis Borges en «Pierre Menard», ninguna traducción puede ser perfecta, ni siquiera en su perfección. Ninguna traducción. Y ninguna mediatización."[576]

Y es desde ese lugar de cartografista, de tejedor, de combinador de palabras ya usadas por otros – de la no palabra adánica- desde donde Candelaria Sabagh define la autoría:

> "El autor en el juego del teatro es el que puede trazar una cartografía de superficies textuales preexistentes, digamos yo estoy atravesada por todo el cine que vi, por toda la literatura que leí, por mis experiencias de vida, por los ensayos, por todo lo que estudié. Alguien a lo mejor puede haber tenido una formación parecida a la mía, pero la cartografía, la elección del mapa, de qué conecta con qué, de qué manera yo voy a unir este bloque con éste, provisoriamente, para producir una obra y generar un sistema de reglas que legislen el propio discurrir de esa obra de manera original; ahí es donde tiene que estar la originalidad en cómo uno combina los colores, no en que uno sea el dueño del amarillo y otro sea el dueño del azul y otro sea dueño del rojo."[577]

Esta idea de la autoría desde el lugar de la combinación es similar a la del mashup, a la del

576 Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?;* Amorrortu Editores; Buenos Aires. Pág. 34.
577 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.

DJ, a la postproducción de la que habla Bourriaud; así como los DJs trabajan con fragmentos de músicas compuestas y ejecutadas por otros, los realizadores de Found Footage con videos filmados, editados por otros; la materia prima con la que trabaja la dramaturgia son palabras, frases que ya han sido pronunciadas, escritas, actuadas y que se recombinan produciendo nuevos sentidos, nuevas obras. La potencialidad de poder pintar miles de combinaciones cuando se tiene acceso a toda la gama de colores, por eso lucha *No más Zzzzs*, por generar un despertar a la comprensión de que la propiedad restrictiva sólo limita la creación, si nos adueñamos de los colores, en términos de Sabagh, limitamos el proceso creativo, no lo protegemos. Entendiendo el proceso creativo desde este lugar de combinar lo ya existente, de entrecruzar, de interconectar.

El autor aparece entonces como aquel que ordena el juego y el jugar; pero no de manera cerrada, exclusiva y excluyente. Si bien el nombre de la autora/directora está presente en cada referencia a *No más Zzzzs*, la licencia Copyleft (Creative Commons- Compartir Derivadas Igual, que es de tipo Copyleft) con la que está registrada la obra coloca la referencia a su autoría en un entramado, ya que está permitido retomarla y derivarla.

La multimedialidad de *No más Zzzzs* tampoco es casual, responde, por un lado, a lo que podríamos pensar como un estilo de época; pero también da cuenta de los intertextos presentes al momento de constituir la trama argumental que motoriza la obra. La autora/traductora se reconoce interpelada no sólo por la literatura y el teatro, sino también por el cine y la música; por eso aparecen en *No más Zzzzs* "ventanas" a esos lenguajes, espacios de cruces y de encuentros. Cine en el teatro, musical dentro de un policial de tipo inglés, intersecciones que Sabagh define como posmodernas, neobarrocas, asentadas en la imposibilidad de la pureza y la separación entre géneros y prácticas artísticas que la modernidad quiso instaurar; la pretensión de *No más Zzzzs* de romper con la idea de un gran y único relato para recombinar múltiples formas de relatar; una especie de pastiche, tal vez de Frankenstein, formado por retazos de otras artes. Y es que la pureza, la departamentalización son posibles sólo al momento de teorizar sobre los temas, o generar espacios institucionales que los encuadren y encasillen. Por eso el subtítulo de la obra es "Un misterio moderno" como una ironía respecto de los modos en que la modernidad Ilustrada ha pensado al autor y a la obra; pero también como una referencia a la época en que las regalías y las propiedades intelectuales fueron instauradas. Hemos discutido en el Capítulo 5 acerca de si es posible pensar al movimiento del Copyleft como posmoderno en el sentido de que discute con la modernidad y, sobre este aspecto, hemos preferido situarnos desde una idea de modernidad en constante crisis, desde la idea de que existen otras epistemes de pensamiento -siguiendo a Alcira Argumedo- que no se definen únicamente por los modos eurocéntricos de pensar el proceso histórico. Nos hemos referido al surgimiento de un nuevo sensorium, un surgimiento que no es reciente, sino que se viene gestando también como proceso y que emerge en determinadas prácticas, en determinadas miradas de mundo en las que se combinan un

aspecto residual, pre- moderno, del mestizaje, de la *impureza*, de lo comunitario no entendido como fragmentación en un sin sentido de micro relatos, sino como otros modos de realizar conexiones alejadas de la idea departamentalizante de los saberes.

En este sentido, es interesante retomar a Jenkins y su noción de transmedialidad. Para Jenkins una historia es transmediática cuando "se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad".[578] Si bien en *No más Zzzzs* lo que hay, principalmente, es una multimedialidad en la construcción de la puesta en escena; también hay una transmedialidad que continúa por fuera del espacio físico de la sala de teatro: en la revista -el programa de mano- que se reparte en el entreacto y que tiene links y referencias a otros proyectos que trabajan desde el Copyleft; en el blog de la obra y en la página de Facebook. Jenkins sostiene que la narración transmediática se vincula a una nueva estética que ha surgido en el contexto de convergencia mediática y que coloca al público en el lugar de cazador y recolector de pistas que hacen que, de acuerdo a las conexiones que se hagan, se tengan diferentes experiencias frente a una misma obra.[579] *No más Zzzzs* propone esto a partir de esas múltiples intertextualidades, conexiones, citas y referencias que cada espectador entenderá de acuerdo a sus propias competencias, recorridos y experiencias.

> "(…) es muy fuerte lo que pasa con el espectador, se produce un hecho de una comunicación, una experiencia que uno siente un ida y vuelta muy muy... de una intensidad muy particular que yo no quiero abandonar por nada (…) que tenga que ver con el hacer del espectador, las ganas de poner en actividad sus competencias y su enciclopedia (…)"[580]

Además, *No más Zzzzs* tiene una estética que da cuenta de las lógicas de la navegación por Internet, de la hipervinculación y de las múltiples ventanas que van desplegando distintos aspectos de la trama. Es *como si* el espectador pudiera hacer clic en diversos links que abren a las distintas subtramas; pero no es el espectador el que lo hace ya que ese despliegue viene prefijado en el guión. *No más Zzzzs* no es una obra que produzca rupturas en el espacio-tiempo de la puesta en escena: está claramente dividido el espacio de la sala del espacio del escenario y hay un tiempo de la representación que es progresivo (no se recurre al flashforward, al flashback o al montaje de escenas en paralelo); sin embargo tiene una velocidad característica de las nuevas estéticas: en la verborragia de los diálogos, en lo frenético del suceder de las escenas – muchas cosas ocurren desde el asesinato que inicia la investigación hasta la fiesta final que cierra el show- y, si bien la duración es de casi 3 horas con un intervalo de 10 minutos (la versión del *work in progress* era aún más larga), el tiempo

578 Jenkins, Henry (2008); *Convergencia Cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona. Pág. 101.
579 Véase Jenkins, Henry (2008); *Convergencia Cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona. Pág. 31.
580 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.

transcurre rápido, casi instantáneo. Es esa velocidad la que emula un tiempo del estar *online*, durante el cual se recorren cientos de escenarios en un período que parece un pestañeo. Esa es la sensación de cómo transcurre el tiempo en *No más Zzzzs* y la puesta con muchos personajes que están al mismo tiempo en escena contribuye a esa sensación de vértigo. La obra recurre a la idea de las cajas chinas que posibilitan deconstruirla en subtramas que terminan confluyendo en la idea principal que se quiere explicar: la de la fiesta de la Cultura libre. Hay en esta puesta en escena, entonces, una recuperación de la estética de la navegación por Internet: la apertura de distintas ventanas que se van maximizando o minimizando de acuerdo a las necesidades de los distintos momentos; la lógica del (hiper)vínculo y del tejido de redes de conexión entre ese espacio de la representación y un mundo "detrás de la cortina".

> "Yo creo que la obra trabaja básicamente como la lógica del mashup, la lógica del DJ sampler que va tomando y que tiene una escena de una película pochoclera clase b y también una escena que es un ícono en el cine de Godard, y también cuando ellos ya empiezan a acceder a la fiesta se mezclan fiestas de escenas de cine. (…) Hay algo como de la dinámica de abrir ventanas y que queden abiertas y que después se pueda retomar esa ventana que en el devenir de la trama, o sea al nivel del discurso, de la enunciación de la obra, se está trabajando y que es muy afín a la experiencia de navegar en Internet."[581]

La obra se inserta en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, un lugar que Sabagh asume como de militancia política y que, desde su lugar de pertenencia, el teatro, elige llevar adelante para aportar a una lucha que reconoce como más amplia y que no se limita a lo artístico, sino a toda la producción de conocimiento. Esa inserción está presente en *No más Zzzzs* en el tema, en la estética (del mashup, la combinación, la cita y la referencia) y también en los materiales que acompañan la puesta en escena (la revista "Intrépidos y gloriosos" que se reparte en el entre acto, el blog y la página de Facebook)

> "(…) en el programa de mano que te llevabas y en la página central había un despertador y decía despierta no más zzzzs con un montón de links para que uno supiera que esto formaba un granito de arena, comunicando algo para que la gente se entere de algo que formaba parte de un movimiento que es mucho mayor que nuestra propia obra, porque si nosotros decimos que somos como la voz fundacional de la propia obra teniendo una idea que en realidad estamos poniendo en circulación, algo que es un gesto y un acontecimiento político, entonces es como querer

581 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.

jugarla de izquierda; pero dibujándola con la mano derecha.”[582]

Es esta pertenencia, esta inscripción en el movimiento de la Cultura libre la que lleva a Sabagh a enfrentarse con Argentores, la asociación que gestiona los derechos de los autores de obras que se estrenan en cine, teatro, televisión o radio. Sabagh registró *No más Zzzzs* con una licencia Creative Commons Compartir Derivadas Igual -que es la de tipo Copyleft porque permite las 4 libertades- y claramente no quería hacer un registro en Argentores de manera tradicional y especificando que la obra era completamente original. El problema fue que las salas se negaban a estrenarla sin ese registro; algunas salas del circuito alternativo no tenían inconveniente en estrenar una obra Copyleft; pero la puesta con 19 actores requería de un espacio amplio.

> “Cuando nosotros empezamos a buscar sala para estrenar me encontré con que se podía generar una situación de criminalización, tanto para mí como para el representante de la cooperativa de actores, como para el dueño de la sala también porque hay una ley que es una especie de arreglo entre las salas y Argentores que, para poder poner la obra, tenés que presentar el papel de Argentores que diga que la obra la tienen registrada ellos (…) el tema era que el soporte tecnológico, digamos el soporte material de la obra, que te acordás tiene como mucho cine, micrófono inalámbrico, música, espacio grande necesario, no permitía que yo la estrenara en un galpón tomado, algo que al principio consideré, ir a un lugar como bien independiente. Entonces, primero consideramos ir a un galpón o algo así; pero la verdad es que las exigencias del soporte material para que la obra pudiera comunicar su mensaje no eran suficientes en ninguno de los lugares que consideré.”[583]

Frente a esta situación que podría pensarse como de coacción -porque si entendemos que Argentores tiene como función proteger los derechos del autor, lo lógico sería que aceptara las decisiones que esos autores toman en relación a sus obras- Sabagh se vio obligada a registrar su obra en Argentores; pero logró no firmar la Declaración Jurada en la que se asegura que la obra es original y pudo permitir que otros accedan al libreto archivado en Argentores. Así, *No más Zzzzs* tiene una licencia de tipo Copyleft y está, al mismo tiempo, registrada en Argentores, lo que en cierta forma sienta un precedente respecto al modo de vincularse con las Gestoras Colectivas que tienden a restringir “todos los derechos”. En este sentido, Martín Brunetti, uno de los actores de la obra, explica lo que podría leerse como una contradicción -una obra Copyleft con registro en una Gestora Colectiva- pero que, en realidad, es una manera de encontrar las brechas, los intersticios, una manera de disputar espacios de

582 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.
583 Segunda entrevista a Candelaria Sabagh realizada en el marco de esta investigación el 24 de mayo de 2014.

poder:

> “La obra se tuvo que registrar en Argentores porque nosotros en el teatro no podíamos estrenar, para estrenar en el teatro nosotros tenemos que tener una cooperativa registrada en actores y uno de los requerimientos que tiene el teatro para que vos puedas cobrar entrada y todo es que tiene que estar registrada en Argentores. Entonces lo que la directora hizo fue, después de una charla que tuvo ahí con un par de personas, en un momento de la charla le preguntaron por las influencias de la obra y escribió cuatro, cinco carillas porque para ella cualquier cosa... hay un montón de influencias. Bueno, después de firmar eso como que todo se pudo lograr; pero después de una charla filosófica de 4 ó 5 horas en Argentores (…) Todavía en algunas cosas hay que, no sé, tranzar... bueno es la mejor manera, para mí, utilizar un medio para poder pegar un salto hacia otra cosa.”[584]

Es que, como se vio en el Capítulo 4, los conceptos de originalidad y creación que sustentan las Gestoras Colectivas de Derechos se distancian de cómo la creación es entendida desde la *actitud* Copyleft. Desde la Cultura libre el lema de Argentores “sin autor no hay obra” se desdibuja, se invierte, ya que la *actitud* Copyleft combate fuertemente la idea ilustrada de un genio creador al que le debemos el avance de lo cultural-artístico. No es desde lo individual que se genera el conocimiento, el conocimiento es siempre social y es la mirada del liberalismo la que instaló la idea del individuo como impulsor de los procesos histórico-políticos por oposición a una idea de comunidad que, por ejemplo, está presente en el marxismo que entiende al hombre como un ser social y no como el “lobo del hombre”, un ser egoísta que sólo persigue la propia supervivencia, al que sólo un contrato entre individualidades puede salvar.[585] En el liberalismo político lo social es posterior a lo individual y se da por contrato; en la matriz marxista lo social es anterior al individuo. Además, la matriz marxista sitúa al sujeto no sólo como ciudadano (con derechos políticos) , sino también como productor, introduciendo el aspecto económico como un nodo de generación de desigualdades. Esta idea de lo común, de una lucha por recuperar los modos de gestión de los derechos de autor para que ya no estén en manos de instituciones que colocan al

584 Entrevista realizada en el marco de esta investigación a Nelson Ansiporovich y Martín Brunetti en la jornada de cierre de Libre Bus, el 27 de septiembre de 2012. El fragmento corresponde a Martín Brunetti.

585 En este sentido, sostiene Alcira Argumedo: “Como concepto científico de lo social, la idea de sociedad es desarrollada en la Edad Moderna europea por los pensadores clásicos de las burguesías inglesa y francesa. En grandes líneas, este desarrollo adopta dos formas principales: por un lado la *filosofía jurídico política*, donde la sociedad se constituye a partir de un contrato o un pacto voluntario entre los individuos racionales que la componen. Esta versión de la filosofía política, que sustenta su desarrollo teórico en la idea del *contrato social,* va a formular, sucesivamente, dos conceptos diferentes de Estado que, a su vez, se basan en sendas visiones acerca de la *naturaleza humana originaria*: la teoría del estado absoluto y la teoría del estado representativo o liberal.” Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular;* Ediciones del Pensamiento Nacional; Bs. As. Pág. 93. Estas ideas de las matrices presentes en el movimiento de la Cultura libre se trabajaron en el Capítulo 3.

individuo por sobre el colectivo, por sobre lo común, es lo que lleva a Candelaria Sabagh a asociar el movimiento de la Cultura libre a la izquierda (el Copyleft de hecho es pensado por Stallman como "izquierdo de autor") e insertar en la obra múltiples referencias a un enfrentamiento entre la derecha -representada por ciertos políticos que citan spots del macrismo y por la aristocracia- que pretende restringir y conservar; y la izquierda -representada por los trabajadores, los obreros- que busca la liberación del saber. Ese juego entre izquierda y derecha, ese situar al Copyleft como un planteo revolucionario, atraviesa *No más Zzzzs* en la que se puede leer una lucha de clases que se expresa no sólo en los diálogos, sino también en el uso de los géneros: el policial inglés aparece como un género vinculado a las clases altas que consumen obras importadas y mal traducidas; mientras que el cine, el varieté aparecen asociados a lo *popular* y a la búsqueda de la liberación del cuerpo, de las fórmulas, de las patentes.

Es importante señalar que *No más Zzzzs* cambió también la perspectiva de los actores que trabajan en la obra, ya que empezaron a reflexionar acerca de las propiedades intelectuales, los derechos de autor y la importancia de construir colectivamente la cultura. En algunos casos, *No más Zzzzs* fue derivada por los propios actores en varietés. La experiencia "Teatro Copyleft" -que participó del Libre Bus que en 2012 recorrió Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay para generar vínculos entre los activistas vinculados al movimiento de la Cultura libre- surgió a partir de *No más Zzzzs.*

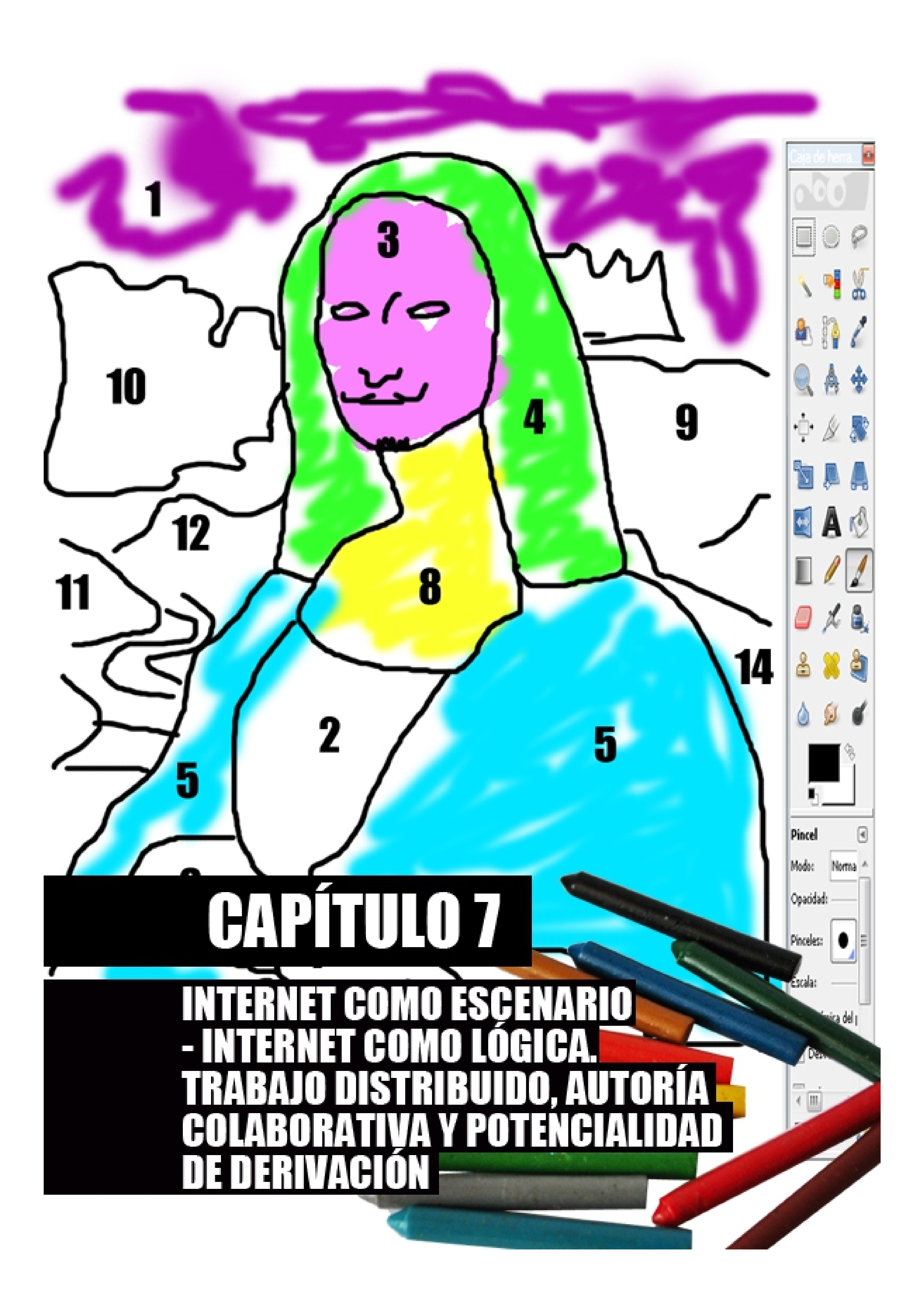
> "Y el Copyleft entra, en principio yo no puedo separar al teatro del Copyleft, al hecho artístico del compartir, me parece que sin la posibilidad del compartir, de la cosa abierta... legítimamente las licencias abiertas; pero sin necesariamente hacerlo como algo legítimo, el hecho artístico en sí tiene validez en tanto se comparta sino no hay arte posible (…) ya te digo que hay una filosofía... pero lo estamos haciendo cada vez de manera más consciente hasta tal punto que ahora tengo ganas de registrarlo porque me enteré de que hay que registrarlo porque si no Copyright puede adueñarse de eso."[586]

Nelson Ansiporovich, actor de *No más Zzzzs*, reconoce que la obra le permitió conocer el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft y entender desde otro lugar el proceso creativo y la "protección" de sus derechos como autor. Luego de su experiencia *No más Zzzzs,* Ansiporovich interpreta que para "proteger" hay que licenciar bajo Copyleft porque esa licencia es la que impide que aquello que fue creado con permisos para ser derivado y transformado

586 Entrevista realizada en el marco de esta investigación a Nelson Ansiporovich y Martín Brunetti en la jornada de cierre de Libre Bus, el 27-9-12. El fragmento corresponde a Nelson Ansiporovich.

Los que hicieron *No más Zzzzs* fueron: Dramaturgia y dirección de Candelaria Sabagh, con Emilia Sánchez Chiquetti, Luciana Di Tella, Micaela Cortina, Agustina Benedettelli, Aldana Nasello, Nelson Ansiporovich, Hernán Bongiorno, Wenceslao Tejerina, Juan Santiago Privitera, Ana Caruso, Celine Brasseur, Antonio Catsigyanis, Martín Brunetti, Malena Pérez Bergallo, Sofía Mendizábal, Christian Álvarez, Andrés Muchnik, Matías Hynes, Eugenia Blanc.

sea restringido con copyrights. En este contexto, proteger refiere a resguardarse de ser adueñado por el Copyright, por los monopolios de los bienes intangibles. Esta reflexión es interesante, ya que muchos autores consideran que su obra es libre de por sí, que no es necesario aclararlo. Obras como *No más Zzzzs* pretenden generar cierta conciencia en los autores/productores para empezar a librar una batalla contra el Copyright, contra el patentamiento y la privatización de la cultura.



CAPÍTULO 7

INTERNET COMO ESCENARIO - INTERNET COMO LÓGICA. TRABAJO DISTRIBUIDO, AUTORÍA COLABORATIVA Y POTENCIALIDAD DE DERIVACIÓN

Capítulo 7: Internet como escenario- Internet como lógica

Trabajo distribuido, autoría colaborativa y potencialidad de derivación

Sumario

En este capítulo se analizan cuáles son las principales transformaciones que las tecnologías digitales e Internet introdujeron en los modos de producción, distribución y (re)apropiación de lo artístico. Los nuevos espacios de distribución y las posibilidades técnicas que permiten la producción a costos cada vez más bajos. A partir de esto, se analizan los usos que hacen de las tecnologías los artistas y grupos que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft.

1. Hacia una definición de lo tecnológico

Pensar las tecnologías y, especialmente, Internet supone varios desafíos: en primer lugar no caer en la mirada instrumental que parece dominar ciertos estudios actuales que reinstalan el viejo debate de los buenos y malos usos, pensando en las tecnologías como simples aparatos, instrumentos, herramientas, canales. Todos estos conceptos remiten a miradas instrumental- funcionalistas que el campo de la comunicación ha intentado *sacudirse*; pero que, sin embargo, siguen operando en lo profundo de muchas de las reflexiones más recientes. Pensar en usos no tiene necesariamente que estar emparentado a una mirada instrumental, en esta tesis se habla de usos; pero se los sitúa no en el paradigma de los "usos y gratificaciones"; sino pensándolos en tanto usos sociales, en tanto usos y apropiaciones. En este sentido, retomamos la crítica de Hall a las miradas conductistas de la comunicación que refieren a "usos y gratificaciones":

> "Estamos completamente advertidos de que esta re-entrada en las prácticas de recepción de audiencia y "uso" no puede ser entendida en términos simples de conductismo. Los procesos típicos identificados en la investigación positivista como elementos aislados -efectos, usos, "gratificación"-, están ellos mismos encuadrados en estructuras de entendimiento, a la vez que son producidos por relaciones sociales y económicas que modelan su "efectivización" en la recepción al final de la cadena y que permitan que los contenidos significados en el discurso sean transpuestos en práctica o conciencia (para adquirir valor de uso social o efectividad política)"[587]

Esta tesis se inscribe en una perspectiva que, siguiendo a Raymond Williams, entiende a las tecnologías como creaciones sociales, como instituciones que entran en disputa y tensión con otras instituciones.[588] Una tecnología que se constituye ligada a la técnica, no pueden pensarse la una sin la otra. Ese es un error común, pensar la técnica como algo separado de

587 Hall, Stuart; "Codificar/Decodificar" En: Entel, Alicia (1994); *Teorías de la comunicación;* Hernandarias, Buenos Aires. Pág. 180.

588 Véase Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales"; en *Historia de la Comunicación. Vol.2. De la imprenta a nuestros días;* Bosch Casa Editorial, S.A; Barcelona.

la dimensión tecnológica, como si pudiera haber aparatos *libres* de política, *libres* de contextos, *libres* de condiciones de apropiación y uso. Las tecnologías se comprenden, entonces, con espesor cultural y político y no como simples *canales* pretendidamente transparentes. Es desde esta perspectiva que nos referimos a usos y apropiaciones entendiéndolos como el conjunto de procesos socioculturales que intervienen en la socialización y la significación de las tecnologías. Entendemos, también, que al ser siempre sociales, están atravesadas por las miradas políticas de los contextos de su surgimiento o, como señala Martín Barbero, son "la materialización de la racionalidad de *una* cultura y de un "modelo global de organización del poder.""[589]

Esto no significa que las lógicas de usos de esas tecnologías estén dadas de una vez y para siempre, creemos en la posibilidad del rediseño de esas tecnologías; en la posibilidad de generar otros usos, otros sentidos. Los casos de análisis que se retoman desde la *actitud* Copyleft dan cuenta de algunos modos de desafiar las lógicas intrínsecamente mercantiles que atraviesan, por ejemplo, al espacio de Internet.

> "Pero el rediseño es posible, si no como estrategia siempre al menos como táctica, en el sentido que ésta tiene para de Certeau: el modo de lucha de aquel que no puede retirarse a "su" lugar y se ve obligado a luchar en el terreno del adversario"[590]

Un segundo desafío es el modo de nombrar a esas tecnologías, que se articula claramente al modo de entenderlas. En este sentido, consideramos que la tan usada categoría de "Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC)" da cuenta de la paradoja de intentar pensar complejamente a las tecnologías restituyendo el debate que opone Comunicación a Información, como si pudieran existir mensajes en los que no hay distancia, para decirlo en términos de Hall, entre la emisión y la recepción. Al entender la comunicación como producción y disputas por los sentidos, al entenderla desde la cultura y desde los procesos y no simplemente ligada a los medios; distinguir entre procesos que serían de información y otros que serían de comunicación resulta innecesario. Todo intercambio, toda puesta en relación implica una producción de sentidos y, por lo tanto, es comunicacional. Se puede entender la comunicación como diálogo, siguiendo a Antonio Pasquali; pero luego de la "crisis de los paradigmas" que se dio en el campo de la comunicación en los años ´80 se comprende que el diálogo es más que la simple respuesta y que, incluso ante sujetos que no tienen posibilidad de responder, estamos en presencia de relaciones de comunicación porque, como sostiene Hall, hay una *distancia* entre la *emisión* y la *recepción* y en esa distancia intervienen las significaciones y los sentidos.[591]

Así, descartamos el concepto TIC, pero también descartamos el uso del adjetivo "nuevas"

589 Martín Barbero, Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 201.
590 Martín Barbero, Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición). Pág. 201.
591 Hall, Stuart; "Codificar/Decodificar" En: Entel, Alicia (1994); *Teorías de la comunicación;* Hernandarias, Buenos Aires. Pág. 186.

porque pensamos a las tecnologías como un proceso histórico y entendemos que las llamadas “nuevas” se construyen sobre los cimientos de las anteriores[592] y no las reemplazan sino que se yuxtaponen y se imbrican. Philippe Dubois critica el concepto “nuevo” para referirse a las tecnologías:

> “Es en efecto evidente que esta idea de “novedad” asociada a la cuestión de las tecnologías funciona, primero y sobre todo, como un efecto de lenguaje, en la medida en que es producida, dicha y redicha hasta la saturación por los numerosos discursos de escolta que no han cesado de acompañar la historia de esas tecnologías: en la época que fuera ante la emergencia de la fotografía en 1839, la llegada del cine a finales del Siglo XIX, la expansión de la televisión después de la segunda guerra mundial o la mundialización actual de la imagen informática (…) Es decir que esta retórica de lo nuevo es el vehículo de una doble ideología bien determinada: la ideología de la ruptura, de la tabla rasa y consecuentemente de rechazo de la historia. Y la ideología del progreso continuo. La única perspectiva histórica que adoptan estos discursos es la de la teleología. Siempre más, más lejos, más fuerte, más avanzado, etc. ¡Siempre adelante!” [593]

Dubois considera que la retórica de la novedad genera una ruptura con lo anterior desconociendo lo histórico en la constitución de la tecnología. El adjetivo “nuevo” parece borrar el proceso que conllevan las tecnologías de la comunicación, el hecho de que cada “nueva” tecnología se asienta sobre las bases de las preexistentes, no hace una *tabula rasa* y, definitivamente, no surge de la nada. El hombre es un ser tecnológico, construye tecnologías para transformar su entorno, por lo tanto las tecnologías son parte de la cultura. No son una novedad, un corte en el tiempo, una ruptura; son parte de un proceso histórico. Es ante la comprensión de las trampas del adjetivo “nuevo” que no vamos a referirnos a “nuevas” tecnologías y, como ya se señaló, tampoco vamos a referirnos a TIC; por lo que hablaremos de tecnologías de la comunicación.

En algún momento podremos referirnos a tecnologías digitales[594] para diferenciar el modo de

---

592 En este sentido, Roger Silverstone sostiene: “Nuevos mecanismos se construyen sobre los cimientos de los viejos. No surgen plenamente desarrollados o perfectamente formados. Nunca resulta claro, tampoco cómo se institucionalizarán y utilizarán y menos aún qué consecuencias tendrán para la vida social, económica o política.” Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Capítulo 3 “Tecnología”. Pág. 43.

Scolari sostiene algo similar: “En ese caso se podría decir que estamos en presencia de un ecosistema donde la aparición de nuevas especies -las tecnologías colaborativas- modifica al entorno al entrar en relación con las entidades que ya lo habitaban (por ejemplo las tecnologías del *broadcasting).* En otras palabras, las nuevas tecnologías no desplazan a las anteriores ni se suceden linealmente en una cuenta regresiva hacia el paraíso digital, sino que transforman el ecosistema al interactuar entre sí y dar lugar a nuevas configuraciones”. Scolari; Carlos (2008); *Hipermediaciones*. *Elementos para una Teoría de* la *Comunicación Digital Interactiva;* Gedisa; Barcelona. Pág. 201.

593 Dubois, Philippe (2000); *Video, Cine, Godard*; Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo: “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general” disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/phillipe_dubois.pdf

594 Respecto al adjetivo “digital”, Carlos Scolari sostiene “En pocas palabras: el adjetivo *digital* tiene los días

acceso a los productos y resaltar la *inmaterialidad, e*l proceso algorítmico que hacen con los *datos* algunas tecnologías.

> "(...) la imagen informática, como sabemos, es una imagen puramente virtual. No hace otra cosa que actualizar una posibilidad de un programa matemático, se reduce en última instancia ni siquiera a una señal analógica, sino a una señal numérica, es decir a un serie de cifras, a una serie de algoritmos."[595]

Allí donde el cine y la fotografía analógicos tenían aún la materialidad del fotograma, la televisión -incluso la analógica- pierde *esa* materialidad para constituirse simplemente en impulso eléctrico. Sin embargo, aunque el fotograma desaparece, existe un proceso físico: el video, por ejemplo, se graba en una cinta magnética y aunque ya no es posible reconocer en ella las imágenes, hay una materialidad, un proceso físico-químico. Las tecnologías digitales, en cambio, ya sólo requieren de procesos matemáticos, se crea a partir de 0 y 1, del código binario. La imagen -cualquier producto, en realidad- se ha digitalizado.[596]

Además de la complejidad que implica posicionarse, definir y comprender el proceso tecnológico; en esta tesis se enfrenta también el desafío de pensar la relación entre las tecnologías y el arte, y la relación entre las tecnologías, la *actitud* Copyleft y el proceso artístico.

Un modo de empezar a pensar ese vínculo entre arte y tecnologías es a partir de la noción *techné* que ha tenido un proceso de relación-disociación con lo artístico. En el mundo griego la *techné* tenía un sentido amplio ya que designaba el hacer -y lo artístico, que era considerado un oficio, era incluido en esa *techné-;* pero también implicaba una habilidad, un saber, un conocer sobre algo (reminiscencias de este sentido de *techné* aparecen en la definición de Williams de tecnología que incluye la técnica, y los saberes y competencias sobre esa técnica). En este sentido, explica Heidegger:

> "(...) de una parte, techné no es sólo el nombre para el hacer y saber artesanos, sino que también lo es para el arte más elevado y para las bellas artes. La techné pertenece al producir, al *traer-ahí-adelante,* ella es algo poiético. La otra cosa que, con respecto a la palabra *techné,* hay que meditar

contados porque cada vez dice menos. La digitalización es fundamental porque permitió el nacimiento de las nuevas formas de comunicación, pero desde el momento en que todo el proceso de producción y los textos creados se digitalizan, es probable que esta característica desaparezca del discurso (no sólo teórico) porque no servirá para identificar a un producto o medio en particular. Lo digital es, sin duda, un elemento básico de los nuevos medios pero desde una perspectiva teórica aporta poco a la caracterización de las nuevas formas de comunicación." Scolari; Carlos (2008); *Hipermediaciones*. *Elementos para una Teoría de* la *Comunicación Digital Interactiva;* Gedisa; Barcelona. Págs. 82 y 83.

595 Dubois, Philippe (2000); *Video, Cine, Godard*; Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo: "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general" disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/phillipe_dubois.pdf

596 El modo de vincularse de los sujetos con sus productos es un modo digital, la interfaz es digital; pero los hardwares siguen funcionando de manera electrónica; por lo que la diferencia entre unas y otras tecnologías estaría en el modo de almacenamiento, procesamiento de los datos.

> es aún más importante. La palabra techné está unida, desde los comienzos hasta el pensar de Platón, a la palabra *episteme*. Ambas palabras son nombres para el conocer, en el más amplio sentido."[597]

José Jiménez sostiene que muchas veces la palabra *techné* de los escritos griegos se traduce como arte lo que, según el autor, es una reducción ya que el término *techné* es mucho más amplio que lo que se entendía por arte en la Grecia antigua. La *techné* permitía designar aquello distinto de la naturaleza (*la physis*), nombraba, entonces, lo producido por el hombre (pero no sólo en tanto objetos, artesanías, sino también en tanto habilidades, pensamientos). Dentro de la *techné* se incluye "la *techné mimetiké,* la habilidad de producción de imágenes".[598] Jiménez se refiere a la *techné mimetiké de la siguiente manera:*

> "Al menos desde el siglo V a.C, que coincide con la época de plenitud del Clasicismo, se distinguía dentro de las techné un grupo especial, que los griegos consideraban hasta cierto punto como una unidad, el de la techné mimetiké: aquellas que implicaban el saber o destreza para producir imágenes. Esas techné se agrupaban en torno a la categoría "mímesis" que puede traducirse como "imitación", aunque de un modo algo restrictivo. El sentido original del término se refleja mucho mejor con la idea de "representación" entendida como un acto performativo, como actuación."[599]

Así, la representación, la mímesis estaría contemplada dentro de un tipo específico de *techné*. Además, y siguiendo a este autor, se puede señalar que la comprensión antigua del arte era más cercana a lo que hoy nombramos como técnica,[600] porque, como ya hemos planteado, lo que hoy comprendemos como artístico era considerado oficio, artesanía y el concepto de *techné* lo incluía, pero al mismo tiempo lo superaba.[601]

Hemos establecido, siguiendo a Raymond Williams, que no podemos pensar la técnica separada de las habilidades y competencias para su producción y uso; que no podemos pensar la técnica separada de sus contextos y que, en este sentido, no se pueden pensar desarticuladas técnica y tecnología.

> "Se pueden distinguir teóricamente ambas definiciones de tecnología, pero están sustancialmente ligadas entre sí. Se vinculan a niveles superpuestos: el marco de conocimientos, tanto teóricos como prácticos, de los que

597 Heidegger, Martin (1997); *Filosofia, Ciencia y Técnica*; "La pregunta por la técnica"; Editorial Universitaria; Santiago de Chile (Tercera edición). Pág. 121. Disponible en: http://olimpiadadefilosofiaunt.files.wordpress.com/2012/02/heidegger-tecnica_ocr.pdf

598 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 55.

599 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 56.

600 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 56.

601 La categoría de *techné* ha sido estudiada por muchos autores; por ejemplo Gadamer sostiene que es "habilidad, es el saber del artesano que sabe producir determinadas cosas"; pero Gadamer se está preguntando por el saber moral, si ese tipo de saber es un saber de la experiencia. La *techné* aparece como un "saber hacer". La mirada de Heidegger respecto de la *techné* es más amplia porque no es sólo un saber práctico, sino un saber global. Véase Gadamer, Hans-Georg (1999), *Verdad y Método I,* Ediciones Sígueme; Salamanca. Pág. 386. (octava edición)

provienen las habilidades y los ingenios (inventos técnicos), y el marco de conocimientos y condiciones a partir del cual se desarrollan, combinan y preparan para su uso. Lo que importa en cada nivel es que una tecnología siempre es, en el sentido más amplio del término, social."[602]

Desde este lugar, si consideramos que el arte viene unido a una idea de lo técnico, en el sentido de un hacer, podríamos sostener que la historia de lo artístico está intrínsecamente unida a los procesos tecnológicos. La relación tecnología/arte no es propia de las últimas décadas, sino que se remonta a las primeras producciones pensadas, realizadas y reconocidas en tanto artísticas. Y, siguiendo a esta tradición teórica, debemos pensar la relación arte/tecnologías no desde un lugar instrumental -el uso de una herramienta para lograr un fin- sino desde una complejidad que implica una concepción acerca de los modos de representación. No es lo mismo la pintura que la fotografía, ni es lo mismo la fotografía que el cine aunque todas trabajen a partir de la imagen; en las tecnologías que las constituyen hay una especificidad del *hacer,* del *representar.* Sostenemos, de este modo, que el arte implica un *hacer* tecnológico y no simplemente un *hacer* técnico. Un *hacer* tecnológico que, en las últimas décadas, sí se ha visto potenciado por las posibilidades que abren las tecnologías digitales; pero un *hacer* tecnológico que forma parte de la matriz, de la trama, del tejido de lo artístico. Resulta interesante retomar a Dubois para establecer la relación arte/tecnología como una articulación constitutiva de lo artístico (porque es constitutiva de lo humano):

> "En cierto modo, resulta bastante evidente que toda imagen, hasta la más arcaica, requiere una tecnología, por lo menos de producción, a veces de recepción, puesto que presupone un acto de fabricación de artefactos que necesita tanto de útiles, reglas, condiciones de eficacia, cuanto de un saber. (…) De ese modo, se podrían ya leer como "productos tecnológicos", por ejemplo, las famosas y paleolíticas manos negativas (o "al patrón") de las grutas del Pech Merle (de –20.000 a– 60.000 años), las que, por elementales que sean, necesitaban ya un dispositivo técnico de base, hecho de un recipiente ahondado, de polvo pigmentado, del soplo del "escribiente", de un muro-pantalla, de una mano-modelo posada sobre la superficie y de un dinamismo particular que articulara todos esos elementos (la proyección)."[603]

Así, el cruce entre el arte y la tecnología no es una "novedad" aportada por el campo de la informática, es parte del proceso histórico, parte del *hacer* artístico. En este sentido, dice

---

602 Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales" en Williams; Raymond (editor); *Historia de la comunicación*, vol. 2; Bosch Comunicación; Barcelona. Págs. 184 y 185.

603 Dubois, Philippe (2000); *Video, Cine, Godard*; Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo: "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general" disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/phillipe_dubois.pdf

Machado “El arte siempre fue producido con los medios de su tiempo”.[604] Lo que tal vez se ha ido profundizando es la transformación en los modos de representación que habilitan las tecnologías (además de la transformación en los modos de distribución y recepción), principalmente las que hemos decidido llamar digitales. Dubois se refiere a un cambio en el referente que, tanto en la fotografía como en el cine (por señalar dos modos de producción artística vinculados a la imagen), era externo al proceso de representación y que, actualmente, gracias a diferentes softwares, no se requiere de un real externo ya que, según señala el autor, éste puede ser *creado.* Dubois entiende a la computadora como una “máquina de concepción” y sostiene que cambia el estatuto de lo real y de lo que se entiende por representación, ya que lo referencial originario se vuelve “maquinístico” al ser generado por la computadora. Si bien se comprende esta diferencia entre las tecnologías que sólo permiten r*egistrar* y aquellas que no requieren necesariamente del registro, es importante señalar que no todo en el arte es la representación de un *real exteri*or, el Surrealismo -por poner un solo ejemplo de los múltiples que existen- se caracterizó por “pintar sueños”[605] y no hay un *real exterior* de los sueños. Por lo tanto señalar que a partir del arte producido por computadoras se pierde el referente *real* es desconocer que no hay *real* más allá de las construcciones sociales y que incluso aquello que se presenta como externo está atravesado por miradas, posturas. No se puede pensar al arte exclusivamente como *imitación* de *lo real,* sino como construcción de mundos. Y las computadoras son una tecnología más que contribuyen a construir esos mundos.

> “Y si la inteligencia altera la realidad con este “más” que ella misma produce entre lo que recibe y lo que da, cabe pensar que todo lo que es cultura, todo lo que es creación del hombre es virtual frente a la naturaleza *natural*: es la fuerza que impide su hundimiento en la organicidad primigenia”[606]

Es necesario señalar que toda tecnología implica saberes, lógicas de producción, lógicas de reconocimiento que no son iguales ni las mismas. Es decir, las tecnologías habilitan modos diferentes de construir nuestros mundos. En este sentido, Zátonyi sostiene que cada época genera su espíritu de ser y por lo tanto su propio arte y que cada tecnología genera una posibilidad de hablar.[607] Compartimos esta postura y por eso consideramos importante pensar si la *actitud* Copyleft y lo que propone frente a lo artístico forma parte de lo que Zátonyi llama

---

604 Machado, Arlindo (2004) “Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones” en *La Puerta*, año 1 n°0, La Plata, FBA UNLP. Pág. 85.

605 El Surrealismo combinaba técnicas oníricas, automatismos, ensamblaje de objetos incongruentes, cadáveres exquisitos. André Breton sostiene acerca de este punto: “El arte, en esa esfera, no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo. El surrealismo propone trasladar esas imágenes al mundo del arte por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia. De ahí que elija como método el automatismo, recogiendo en buena medida el testigo de las prácticas mediúmnicas espiritistas, aunque cambiando radicalmente su interpretación: lo que habla a través del médium no son los espíritus, sino el inconsciente.” en *El surrealismo y la pintura*, de 1928.

606 Zátonyi, Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires. Pág. 131.

607 Véase Zátonyi, Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires.

el *espíritu de ser* de esta época y cómo las tecnologías contribuyen a generarlo.

Pero antes de pensar esta relación arte/Copyleft/tecnologías, es necesario hacer un rápido repaso por otros movimientos artísticos que han encontrado en las tecnologías digitales y, especialmente en Internet, un espacio de creación. Movimientos que se vinculan a la *actitud* Copyleft en los modos de entender el arte y en los usos y apropiaciones que hacen de las tecnologías.

2. Otras experiencias en la red. Un breve (re)paso por el Net. Art y el Net. Label

2. 1 Pensar el Net. Art desde la *actitud* Copyleft: ¿hacia un comunismo de las formas?

> "La red no es un espacio de archivo, sino de actuación" (…) la principal cualidad de la red es el interconectar (...)"[608]

Internet se ha constituido en escenario de diferentes prácticas artísticas, algunas de ellas han sido realizadas *offline* y luego digitalizadas, es decir que Internet sólo se ha convertido en esos casos en un espacio por el que circulan desterritorializándose de sus contextos originales y reterritorializándose en otros contextos posibles. Pero hay otras experiencias artísticas que son creadas en la web, en el mundo de lo *online;* para ellas Internet no es sólo un escenario, sino también una lógica, una trama de constitución. A este tipo de producciones artísticas se las denomina Arte de red o Net.art. Según Mark Tribe el "*Net.Art* es todo arte que está pensado para ser experimentado *on-line* y para el cual la tipología de la *network* es, de alguna manera, integral o fundamental."[609]

La denominación de Net.art surge en 1995 y agrupa a expresiones artísticas que se caracterizan por una acción basada en un proceso, es decir que la idea de obra como objeto es reemplazada por un arte procesual en el que Internet es "el medio para la producción, pero también para la publicación, distribución, promoción, diálogo, consumo y crítica."[610] Además, el Net.art promueve la "desintegración y mutación entre las figuras de artista, comisario, escritor, audiencia, galería, teórico, coleccionista de arte y museo".[611] Internet se constituye de este modo en un espacio de creación; pero también de distribución y generación de comunidades. Según Natalie Bookchin y Alexei Shulgin el Net.art permite la creación de comunidades de artistas que comparten sus producciones desafiando los modos tradicionales de la apropiación de las ideas, es decir desafiando los regímenes de autorías que establece la propiedad intelectual. En estos puntos se puede trazar un vínculo entre estas maneras de pensar al Net.art y la *actitud* Copyleft, ya que ambos proponen una redefinición de los modos de entender la propiedad de los procesos artísticos. Es la lógica de la producción en red que

608 Brea, José Luis (2003); *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural;* "El net.art y la cultura que viene". Ed. CENDEAC, Murcia. Págs. 58 y 59.

609 Tribe Mark citado en Alcalá, José Ramón (2003); "Net.Art; Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line" conferencia pronunciada en *La Llotgeta*. Aula de Cultura de la CAM. Valencia, 17/11 2003, dentro del Ciclo de Conferencias "web/net.art (o el net.art contra la web.art)". Disponible en http://www.mide.uclm.es/descargas/NetArt.pdf

610 Bookchin; Natalie y Shulgin, Alexei "Introduction to net.art (1994-1999)" Disponible en http://easylife.org/netart/

611 Bookchin; Natalie y Shulgin, Alexei "Introduction to net.art (1994-1999)" Disponible en http://easylife.org/netart/

permite generar lazos con otros – incluso distantes en tiempos y espacios- para la colaboración en el proceso artístico. José Luis Brea sostiene que el Net.art:

> “(...) no pertenece a nuestro tiempo. De la misma forma que habitan nuestra época múltiples formas pertenecientes al pasado, el net.art ha atravesado (fugazmente) nuestros días tan sólo como humilde heraldo de un tiempo por venir. Todo lo que él tenía que decir se refiere a un tiempo que vendrá, a la forma que adoptará la cultura en ese tiempo futuro”[612]

Esta idea de un *heraldo* que viene a mostrarnos cómo serán las relaciones culturales en el futuro – y que lo hace fugazmente ya que algunos autores sostienen que esa primera postura del Net.art frente a la Institución arte se ha difuminado y lo que predomina es un web art comercial– más allá de ser poética, da cuenta de ciertos procesos de cambio que el arte de red supo expresar, procesos de cambio que están vinculados a lo que propone el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft: un estilo de una época que no ha terminado de nacer aún (emergente en términos de Williams).

Una de las características de esa “cultura del futuro” –que es también una “cultura del pasado”, un *residuo* de otros modos de organización– es la *impropiedad* y la búsqueda de una economía cooperativa; otra es la constitución de comunidades artísticas no situadas y el desdibujamiento de la separación entre productor y espectador. El arte vinculado a la vida: nuevamente aparece la consigna de las vanguardias de principios de siglo XX y por eso no es extraño que Brea señale que el Net.art traza puentes con los ready made de Duchamp. Las vanguardias también fueron *heraldos* de un mundo que nunca terminó de ser, su disputa con la Institución arte no llevó a la desintegración de esos circuitos de legitimación, ni a la total correspondencia del arte con la vida; por el contrario su disputa terminó transformándose en una innovación del sistema. Pero esas vanguardias sembraron algunas dudas y esas dudas empezaron a minar desde adentro las ideas de obra de arte, de autoría y de creación.

El Net.art supo apropiarse de las potencialidades de la red para *distribuir la creación*, casi de modo paralelo surgió la necesidad de pensar las *propiedades* de esos procesos artísticos desde lugares distintos al copyright, en este sentido la licencia Arte libre surge como un modo de licenciar esas obras en red.

> “A finales de los años 90, la noción de hospedaje tomará otra dimensión, no sin ironía: el grupo 01001101110101101.org clona entonces el portal de los artistas.net del momento, hell.com (…) La discusión que resulta de esta acción -entre los propietarios del copyright, por un lado, y los defensores del copyleft, por el otro- contribuye a definir una economía del arte sobre la Net y a deconstruir la noción de autor (Licencia de Arte Libre,

612 Brea; José Luis (2003); *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural;* “El net.art y la cultura que viene”. Ed. CENDEAC, Murcia. Pág. 53.

> http://http://artlibre.org/news)"[613]

Hell.com se había convertido en un "contenedor" de sites de net.artistas y galerías de arte al que sólo se podía acceder con invitación, era un espacio cerrado. En 1999 esta plataforma organizó una exposición bajo el criterio de que podían venderse las obras de Net.art como cualquier obra del Mercado, las direcciones url se constituían en las firmas de autoría y los objetos a vender. Fue en ese momento cuando el grupo 0100101110101101.org clonó la página de Hell.com para mostrar que no pueden existir originales en el espacio de lo digital. Con esta acción hacker, el grupo derribó los presupuestos que sostenían a la galería e instaló el debate acerca de la propiedad de las obras de Net.art.

En una de las experiencias latinoamericanas de Net.art, La netart latino database (NALD), una de las maneras de subvertir el orden dominante era utilizar el mapa invertido de América Latina (que es en sí mismo una derivación del que realizara el artista uruguayo Joaquín Torres García) para cartografiar experiencias de Net.art realizadas por artistas de Latinoamérica. Esta experiencia se podría comparar "con otros proyectos "curatoriales" de arte en internet de la primera época (…) Pero tal comparación resulta forzada, porque la NALD es una suerte de manifiesto del autor que habla a través de las obras y de los errores 404. Excede las intenciones del señalamiento temporal de un conjunto de obras".[614] Esos links a páginas no encontradas que siguen apareciendo en la NALD, esas obras de Net.art de las que sólo queda la huella en el error que marca el navegador, también contribuyen a trazar el mapa de estas producciones que se caracterizan por su inmaterialidad y por lo efímero de su existencia. Dos rasgos que entran en contradicción con uno de los principales presupuestos de la obra moderna: la durabilidad.

El Net.art se asocia también a una ruptura con las ideas de autoría y originalidad; además de proponer una relación diferente entre el público y la obra, distinta a la idea de contemplación predominante en los espacios de los museos y galerías más tradicionales. En sus orígenes (el Net.art llamado heroico) estaba alejado de los museos, de la Institución arte; actualmente el arte de red ha ido tendiendo puentes con los espacios tradicionales de lo artístico; quizás por eso Brea se refiere a que el Net.art sólo fue un pantallazo del futuro por venir y Alcalá nombra estos nuevos procesos ya no como Net.art, sino como Web.art: la diferencia estaría en el posicionamiento político.

> "La evolución en múltiples direcciones del Net.Art como vanguardia artística internacional recorrió (en el breve plazo de tiempo que comprende su

---

613 Ferrer, Mathilde (dir.) (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs.As. Pág. 243.

614 Pagola, Lila (2011) "Netart latino database. El mapa invertido del net.art latinoamericano" en Exploratorio argentino Ludion, poéticas-políticas, tecnológicas.
Disponible en http://ludion.com.ar/archivos/articulo/230211_pagola-lila_net.art-latino-database.pdf
En ese mismo artículo, la autora señala otras experiencias de arte en Internet de la primera época: "*arteuna*, *findelmundo*, la muestra curada por Rodrigo Alonso en el 2000 para las Segundas Jornadas de arte y medios digitales en Córdoba o el proyecto *doble vínculo* de 2001, curado por José Luis Brea."

> escasamente una década de existencia, desde 1994-2002) la enorme distancia que separa el espíritu anti-institucional de sus acciones y el carácter efímero de sus producciones durante sus inicios, hasta la tendencia casi contraria de sus últimas producciones, que está caracterizada por la creación de instituciones para el Net.Art y la penetración de éste en el discurso general del arte –en una primera fase- y en el mercado del arte –en una fase posterior-."[615]

Así, los valores rupturistas que expresaba el Net.art parecen haberse difuminado cooptados por la Institución arte y aquello que parecía demasiado intangible para ser apropiado por el Mercado termina cayendo en la lógica comercial que criticaba. Sin embargo, en lugar de acompañar la postura de algunos autores que sostienen que el Net.art ha muerto, preferimos pensar junto con Brea que fue un destello del "arte del futuro", de la práctica artística *por venir*. La mirada de Brea es optimista porque cree que en el futuro los modos de producción y distribución de lo cultural-artístico van a ser otros, signados por una economía en red, un comunismo del conocimiento y un artista entendido como *know worker*. Estas premisas que caracterizarían esa *cultura del futuro* son por las que batallan los artistas inscriptos en la *actitud* Copyleft. Pero, como vemos, no son propias ni exclusivas de estos grupos: otros se han rebelado antes contra los modos productivos y receptivos de la Institución arte (como hemos visto con las vanguardias) y las tecnologías digitales contribuyen a construir escenarios de posibilidad de esos otros modos de circular lo cultural-artístico porque habilitan las múltiples copias sin original, porque permiten la fácil reapropiación de los materiales, porque facilitan la realización de la obra como proyecto y no como objeto acabado. Son las lógicas de estas tecnologías digitales y los modos en que desde el arte se las están apropiando las que contribuyen a transformar las viejas nociones de obra, artista y creación. Pero la *actitud* Copyleft aporta no sólo un modo de licenciamiento para legitimar esos otros modos de circulación, esos modos del compartir; sino también una comunidad-red por la que esas nuevas obras pueden circular y a la que pueden pertenecer. Y si entran al museo, a la galería, a la exposición -como lo han hecho- lo hacen desde un lugar político claro que disputa con las propiedades intelectuales. Lo que el movimiento de la Cultura libre aporta es la noción de pertenecer a una comunidad -desterritorializada, a-sincrónica- desde la que se batalla por una *comunidad red*[616] en el arte. Y ese modo de licenciamiento es, al mismo tiempo, la expresión de una postura política que los reúne y les da sustento. Desde esta posición habrá un Net.art que, inscripto en este tipo de licenciamiento, seguirá disputando con la Institución arte aunque circule por los museos *en la red* o se anuncie en los concursos, porque detrás de una licencia Copyleft subyacen ideas de obra, artista y creación que no son

615 Alcalá; José Ramón (2010); *Ser digital. Manual de supervivencia para conversos a la cultura electrónica*, Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile. Pie de pág. 171.
616 Entendiendo la *comunidad red* como una posibilidad de creación colaborativa, desde el ideal del compartir.

renunciables. La disputa con la tradición está en usar ese tipo de licencias libres o abiertas. Aunque sean inquilinos en esos espacios *tradicionales* del arte, pueden colocar sus propios muebles y operar una mutación, en el sentido en que lo plantea de Certeau. Y también debemos reconocer que esos espacios tradicionales del arte han mutado a través de los años porque han sido habitados por inquilinos que no siempre aceptaban las "reglas de convivencia".

> "(...) uno podría casi decir que la producción proporciona el capital y que los usuarios, como inquilinos, adquieren el derecho de efectuar operaciones sobre este fondo sin ser los propietarios."[617]

2.1.2 Re visitando Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos: arte de red y Copyleft

En otro capítulo de esta tesis retomamos la obra "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" de Marcelo Lo Pino para analizar cómo la relación medios-arte-mercancía había primado al momento de visibilizar la obra; en ese apartado se señaló que no había sido, lamentablemente, su licenciamiento con Copyleft el que la había hecho circular por los medios de comunicación, sino el haber sido integrada a la plataforma *online* Second Life. Ahora, pretendemos revisitar la obra para profundizar el análisis respecto de la tensión que produjo al ser presentada en un concurso en el Palais de Glace; pero ser exhibida sólo por Internet.

"Emporio..." puede ser considerada parte del *arte en la red*; pero quizás no como *arte de red* si retomamos la división que hace Lourdes Ciruello Gutiérrez en su tesis doctoral; para esta investigadora el Net.art "designa a aquel arte creado específicamente *en, de y para* cualquier red electrónica".[618] Desde esta clasificación la obra de Lo Pinto podría ser pensada más en tanto video arte o arte realizado con computadoras; pero no pensado específicamente para la red; al menos no en un principio. Tampoco cumpliría con la idea sustentada por Mark Tribe acerca de la condición de experimentación de esa obra, ya que para Tribe el Net.art debe propiciar un acercamiento que sólo se pueda producir *online*.[619] Lo que propone "Emporio..." puede ser visto en tanto video proyectado y no necesita de la interacción con el público a partir de la computadora. Sin embargo, la obra de Lo Pinto no podría ser pensada como simple *arte en la red*, entendiendo por este concepto aquel arte que se ha digitalizado para estar *online*. "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" surge del uso de softwares y, si bien fue realizado *offline*; es su característica de estar *online* uno de los aspectos que la

---

617 De Certeau, Michel (2000); *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer;* Universidad Iberoamericana, México.Pág. 39.

618 Cilleruelo Gutiérrez, Lourdes (2000); "Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico. (1995-2000)"; Tesis doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Pág. 54. Disponible en: http://www.ehu.es/arteytecnologia/lcilleruelo/textos/arte_de_internet.pdf

619 Se puede acceder a la versión wiki del libro *New Media Art* de Tribe, Mark y Jana, Reena en https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/New+Media+Art#NewMediaArt-DefiningNewMediaart

vuelve significativa.

Es en estas encrucijadas cuando las clasificaciones se vuelven categorías que encorsetan más de lo que ayudan a la descripción y el análisis; por eso retomaremos la expresión más amplia de arte multimedial en el sentido de:

> "(…) el concepto de multimedia no debe considerar únicamente obras hechas con computadoras, sino también obras que construyen figuraciones con recursos que se volvieron característicos de las posibilidades informáticas, pero que son anteriores a éstas (...)"[620]

o, como lo denomina Arlindo Machado, artemidia:

> "En su acepción propia, la artemidia es algo más que la mera utilización de cámaras, computadoras y sintetizadores en la producción de arte, o la simple inserción del arte en circuitos masivos como la televisión o Internet. La cuestión más compleja es saber de qué manera pueden combinarse, contaminarse y distinguirse arte y medios, instituciones tan diferentes desde el punto de vista de sus respectivas historias, de sus sujetos y protagonistas y de la inserción social de cada una."[621]

El artemidia, el media art, el arte multimedial y el arte transmedia son maneras de designar la relación del arte con las tecnologías; un vínculo que, como se señaló al principio del capítulo, es histórico ya que cualquier producción artística ha requerido siempre de "productos tecnológicos", en el decir de Dubois; pero que se ha profundizado en las últimas décadas con la incorporación a la producción artística de las tecnologías digitales. Es cierto que en la definición de Machado aparece una mirada que va más allá de pensar la articulación de lo tecnológico y el arte, sino que también plantea el vínculo del arte con los medios de comunicación como la interrelación de dos instituciones con tradiciones e historias propias que se han entrecruzado en las últimas décadas, tal como se planteó en el Capítulo 4 de esta tesis.

Por su parte, "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" se ubica en este espacio de relación claro entre las tecnologías y el arte: es un video realizado con software libre que combina palabras, imágenes y música. Las imágenes no son de registro, sino que han sido creadas a partir de programas de diseño y de vectoriales 3D.

> "Un tipo que hace 3D ve esto y dice y esto qué, no sé si lo vería como algo raro técnicamente o sí quizá por lo lúdico, mirá este tipo agarró las letras y las estiraba, por ese lado lúdico pero no es que hay un manejo de la

620 Gerardo Sánchez (2014); "Perspectivas del concepto de multimedia para el abordaje del arte con nuevas tecnologías" en de Rueda, María de los Ángeles (comp.) *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes;* Ediciones Al Margen; La Plata. Pág. 89.

621 Machado, Arlindo (2004) "Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones" en *La Puerta*, año 1 n°0, La Plata, FBA UNLP. Págs. 84 y 85.

> herramienta con una especial sofisticación por mi parte como uno podría pensar en términos del dibujo, ah este tipo dibuja batata, que uno ve ese manejo, que es uno de los modos del arte que es el manejo magistral de una determinada herramienta."[622]

A esto se suma la decisión del artista de alojar la obra en un sitio web y liberarla utilizando una licencia Copyleft. La decisión de "subir" la obra a la red se debió a la imposibilidad de contar con los recursos para su proyección en el salón. El Palais de Glace no les brindaba a los expositores el proyector, cada uno debía llevar sus propios recursos, más allá de que la convocatoria era en nuevos soportes. Es a partir de ese impedimento que Lo Pinto decide subir su obra a la web y la transforma en algo diferente a lo que era en su origen porque, incluso la idea de liberarla, surge a partir de la necesidad de subirla a Internet.

> "Entonces digo mirá yo conozco una gente de Copyleft, porque si yo me tengo que poner a hacer eso, yo laburaba como loco, laburaba un montón, no podía viste ponerme a hacer una página, no soy diseñador web, ponerme a hacer una página, buscar donde alojarlo gratuitamente, porque todo esto tenía como parte del juego no poner plata para hacerlo, que esto se haga, de alguna manera, por voluntades. Entonces le mando un mail a Julia Risler, que es la chica de Iconoclasista, y le digo "che mirá estoy queriendo hacer esto" y me contacta con Franco (Iacomella). Como 2 ó 3 noches con Franco hasta las 3 de la mañana yo sin conocerle la cara y Franco me dice, porque yo en principio tenía pensado poner la carta y alojar el video en una página web pero no lo estaba pensado en términos de Copyleft, en términos de liberar la obra, y él me dice "¿y no te animás a liberar la obra?" Y le digo "pero vos pendejo pensás que mi obra es esclava, esclava de qué me mojaste la oreja" (se ríe) ¿Esclava del miedo? ¿Esclava de qué? o sea uno cree que el arte es libre, que el arte tatatá, pero vos me decís te animás a liberar la obra y yo no tengo respuesta."[623]

Lo Pinto explica en ese fragmento de entrevista cómo surge la idea de licenciar con Copyleft, de *liberar* su producción. Así, la obra se convierte en algo que sobrepasa el video *original*, ya que la carta que Lo Pinto expuso en el Salón como un ploteo y la web en sí misma integran la obra.[624] Y, como ya se señaló en el Capítulo 4 de esta tesis, lo que se presenta en el Salón Nacional de Artes Visuales es una ausencia o, mejor dicho, otro tipo de presencia. La carta al jurado funciona como una suerte de link, de hipervínculo a algo que no está allí, que no está en el museo, pero que circula por la web. El video se alojó en el servidor de la página de Copyleft y esta página pasó a integrar inmediatamente la obra que iba a ser "juzgada" en el

622 Entrevista a Marcelo Lo Pinto realizada en el marco de esta investigación el 30 de enero de 2010.
623 Entrevista a Marcelo Lo Pinto realizada en el marco de esta investigación el 30 de enero de 2010.
624 Esa web ahora está caída pero en su momento era parte integral de la obra. http://eccb.copyleft.usla.org.ar

salón del Palais de Glace, en el concurso sobre nuevos soportes. De hecho, Lo Pinto explica en la entrevista que el jurado tuvo un largo debate respecto de si la obra seleccionada para el concurso era o no la misma, ya que el artista, en un primer momento, sólo había presentado el video, que fue lo que el jurado seleccionó:

> "Surge cambiar el sentido de la obra, que es una de las cosas que el jurado me dice "si vos hubieses mandado esta obra tal como llegó finalmente hubiese estado para mucho más", hubiese estado para mucho más pero la obra finalmente quedó en el Salón fuera de concurso (…) Hubo una discusión entre el jurado en términos de si la obra quedaba o no quedaba, si era otra obra, si no (…) fue un proceso que me empezó a pasar o por azar o por necesidad en una situación que fue desde la aceptación de la obra hasta la presentación. O sea en realidad la obra es ese proceso (…) "[625]

Aparecen en este fragmento de entrevista dos ideas que podríamos pensar como contrarias acerca del concepto de obra: la de Lo Pinto que la entiende en tanto proceso y la del jurado al que le cuesta comprender que lo que fue seleccionado para el concurso es parte de lo que se presentó finalmente, que la obra es ese recorrido que hizo el artista, en parte, obligado por las condiciones de producción (exhibición) del mismo concurso. Aparece entonces una primera tensión con la Institución Arte -representada por el concurso de Nuevos Soportes del Palais de Glace- en la manera de comprender la obra, ya no como algo cerrado y concluido al momento de la presentación al concurso, sino como un work in progress permanente. Para Lo Pinto las condiciones y los momentos de recepción también forman parte del proceso de creación, de la definición de lo que la obra es:

> "Partiendo de que la obra de arte es un completo que abarca no sólo la producción sino también su distribución y consumo, entiendo que de alguna manera esta presentación es complemento del video presentado, considerándolo por tanto como parte de la obra puesta a consideración."[626]

La idea de obra es una de las tensiones de las que da cuenta esta experiencia; otra es la del licenciamiento con Copyleft que implica la decisión de poner a disposición de otros esa producción para que pueda ser distribuida, transformada, derivada. Además, Lo Pinto aclara en la carta dirigida al jurado y expuesta en el salón que el acceso a la obra no tendría costo. Las licencias Copyleft no restringen el lucro comercial, Lo Pinto podría haber cobrado por el acceso a su obra, pero decidió no hacerlo y, de este modo, puso en tensión también el sentido de mercancía que tiene el arte (lo paradójico, como se señaló en el Capítulo 4, es que haya sido retomada por Second Life)

En la carta Lo Pinto expone su mirada acerca de las condiciones de los artistas en relación al

---

625 Entrevista a Marcelo Lo Pinto realizada en el marco de esta investigación el 30 de enero de 2010.
626 Marcelo Lo Pinto, carta dirigida al jurado y expuesta en el Salón Nacional de Artes Visuales.

dinero y las posibilidades de vivir del arte. La disyuntiva que se le plantea respecto al acceso a los recursos (en este caso el proyector) puede extrapolarse a una disyuntiva más amplia que aparece en los discursos de los artistas entrevistados a lo largo de esta investigación: redistribuir recursos o conseguir patrocinadores. Redistribuir recursos implica usar el salario que, por ejemplo, se obtiene de otro trabajo para financiar la producción de las obras; buscar sponsors implica conseguir un patrocinio externo que, en muchos casos, se piensa como condicionante, limitante ideológicamente (los organizadores de las FLIAs, por ejemplo, no aceptan sponsors ni subvenciones del Estado) Si bien Lo Pinto no lo plantea desde este lugar, sí se refiere a la dificultad de conseguir financiamiento.

> "En esos días me llamó casualmente una amiga y me comentó que ella también estaba en una situación parecida y que había decidido invertir lo recaudado como fruto de su trabajo docente en un cañón, ya que finalmente le iba a resultar más económico. Hablamos de los sponsoreos, que había estado quince días esperando la respuesta de tal o cual, de cómo se hace para vivir, la situación del campo del arte etc., etc., etc. Finalmente, la solución quizás más ¿práctica?, sería destinar parte del dinero que gano en mi empleo en comprar el ansiado proyector y tomarlo como una ¿¿inversión?? o como ¿¿¿hacer un sacrificio???. Por otra parte (o quizás no tanto) uno de los elementos que vengo considerando y a su vez palpitando como una preocupación generalizada ya desde hace unos años (entre 200 y 500) es la situación de los artistas, sus modos de sobrevivir, y cómo esto condiciona el campo del arte."[627]

Finalmente, decidió "subir" la obra a Internet y exponer la carta en el Salón Nacional; pero buscó que esa opción sea a *costo cero*, en realidad que sólo requiera horas de trabajo; pero no gasto en dinero. Desde ese mismo punto de vista, no restringió comercialmente el acceso a la obra (ni siquiera cobró por exponerla en el museo *online* de Second Life) Aparece, entonces, una idea de circulación y también de producción que Internet favorece, ya que permite producir y distribuir las obras a costos bajos, en muchos casos sólo implica recurso humano (horas trabajo que, paradójicamente al sentido capitalista, no son entendidas desde un lugar de costo económico, sino desde la militancia, el goce, etc: el arte como hobby, el arte como militancia).

En este punto aparece una nueva tensión entre el espacio del museo y ciertos circuitos de Internet (recordemos que los museos también están en Internet, arte en la red) en relación a los modos de acceso que proponen, una tensión que "Emporio Celestial..." expresa. Al colgar la carta como *obra* y poner la *obra* en Internet, Lo Pinto subvierte el sentido del museo como espacio de exhibición, como espacio curatorial de organización de lo artístico. En esta

627 Marcelo Lo Pinto, carta dirigida al jurado y expuesta en el Salón Nacional de Artes Visuales.

experiencia, el museo es simplemente el espacio de enlace, mientras que Internet se convierte en el lugar de exhibición. Pero Internet no es un museo y los modos de apropiarse de las obras en esos contextos son diferentes. Lo Pinto explica en la carta que al subirla a Internet está proponiéndole al público una relación con "Emporio Celestial..." más cercana a la que él tuvo en el momento de la realización: "Asimismo terminaría siendo más fiel a la relación que tuve con la realización del video ya que en realidad siempre lo vi en el monitor de mi computadora."[628] Y el monitor de la computadora, ya sea en la intimidad del hogar o en el espacio público por el que circulamos con nuestros portátiles, propone una forma de *ver* diferente de la del museo. El monitor de la computadora es, al mismo tiempo, más íntimo pero más externo, ya que no nos predispone a una mirada contemplativa, exclusiva y delimitada espacio-temporalmente. El monitor es una entre cientos de pantallas y podemos mirar lo artístico sin la sacralidad del silencio, hipervinculando, trasladándonos por los nodos del ciberespacio.

Pero, al mismo tiempo, Internet es un ámbito difuso, amplio y complejo de abarcar; las obras pueden perderse en el laberinto de Internet, por eso la importancia de la generación de redes, de comunidades que permitan visualizar los diferentes espacios. Lo Pinto entiende estas complejidades y ahí aparece el diálogo, y ya no la tensión, entre la Institución arte y los espacios que habilita Internet:

> "Entonces las instituciones validan una imagen, la ponen en un determinado lugar que le da un peso, bueno entonces ahí uno, si uno cree en las instituciones o no, bueno uno está dentro de las instituciones, uno tiene el pensamiento instituido de alguna manera. Es muy difícil pensar por afuera de lo que hay… viste lo que hay es eso, bueno entones en ese mundo, en esa sopa de imágenes, hay imágenes que tienen más peso si están puestas en determinadas situaciones. Entonces "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" puesto en YouTube es un video más dentro de 25.000 millones de videos, puesto en el Salón Nacional o no puesto en el Salón Nacional toma otra importancia, toma otra mirada... pero bueno, es eso, cómo determinadas imágenes toman fuerza o no depende de la situación."[629]

Los espacios tradicionales del arte son, en gran medida, los que siguen validando lo artístico y definiendo aquello que puede ser nombrado en tanto tal. Las experiencias Copyleft han empezado a generar otros circuitos de circulación y legitimación. Tal como se ha señalado en otros momentos de esta tesis, en el ámbito artístico siempre se han creado circuitos alternativos, contrahegemónicos, esto no es *exclusivo* del Copyleft; pero lo que queremos resaltar en este trabajo es que desde la *actitud* Copyleft se están generando circuitos propios de visibilización y construcción de redes; circuitos que, en muchos casos, se asientan en

628 Marcelo Lo Pinto, carta dirigida al jurado y expuesta en el Salón Nacional de Artes Visuales.
629 Entrevista a Marcelo Lo Pinto realizada en el marco de esta investigación el 30 de enero de 2010.

grupos y redes previas.[630] Pero estos espacios enfrentan algunas complejidades, en principio, son organizaciones aún muy recientes y, además, se encuentran con la dificultad de sostener el proyecto en el tiempo. Por ejemplo, la Página Copyleft donde la obra de Lo Pinto fue alojada era, en 2007, un espacio de posibilidad. Hoy, 2014, la página está caída y sólo se sostiene la lista de correos que se creó en ese espacio. De todos modos, ya en los últimos años no se actualizaba y tampoco había podido producir una convergencia de proyectos.[631]
Hay que tener en cuenta que es un movimiento relativamente reciente que está buscando sus espacios, mientras tanto hace este tipo de incursiones en las instituciones tradicionales de lo artístico para visibilizar otra postura frente a los modos de licenciar las obras y, por lo tanto, de comprender la propiedad, la autoría y los procesos de creación. Lo interesante de la experiencia de "Emporio Celestial..." es que fue una obra Copyleft que se exhibió en el Salón Nacional del Palais de Glace y, además, que al expresar una crítica al modo de exposición pautado para el concurso fue puesta en circulación en Internet. En el Palais de Glace nunca se proyectó "Emporio Celestial...", sólo hubo una carta, un link a la obra que circuló y circula en Internet. Y en ese estar en Internet la obra superó el tiempo de la exposición del museo y fue retomada por otros espacios, por ejemplo Second Life. Sin embargo, al quedar "fuera de servicio" el sitio que la alojaba la idea de la obra que trascendía el video e incluía la carta y el sitio web ya no existe. Lo que circula es el video y el relato de esa tensión que, en su momento, expresó "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos".

2. 2 El Net.label como otro modo de distribución

Los Net.labels son sellos discográficos que editan sus discos *online*, es decir, no tienen generalmente producción física de esos discos. Es una manera clara de generar otros espacios de producción y distribución alternativos a las grandes discográficas. La música ha sido una de las primeras producciones artísticas en verse transformada por las tecnologías digitales, tanto en su producción como en su distribución y consumo. El disco como objeto, si bien se sigue fabricando, ha perdido presencia frente a la posibilidad de la descarga de música a través de diferentes plataformas. Claramente, el negocio de los grandes sellos está en otro lado y no en la venta del disco, estas grandes Industrias también han mutado, adaptándose a los "nuevos" tiempos. Y las grandes discográficas, integrantes importantes de la Industria Cultural, han impuesto reglas de juego que ahora se expanden al espacio de Internet; así como los museos se han "subido" a la red, las discográficas están intentando

630 Para un análisis de circuitos artísticos alternativos en La Plata se puede consultar el artículo de López; Matías (2013); "Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata" en Fernández, Mariano y López, Matías (editores), (2013); *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos. Los territorios y los medios*; IICOM- EPyC; La Plata. E-book
Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/iicom/sites/perio.unlp.edu.ar.iicom/files/lo_publico_en_el_umbral_final_1.pdf

631 En la tesis que realicé para la maestría PLANGESCO analizo la Página Copyleft Argentina como espacio *online* que pretendía nuclear artistas que trabajaran desde la *actitud* Copyleft. Si bien no logró este propósito dos de los casos analizados en esta tesis para solicitar el título de doctora, la obra de Candelaria Sabagh y "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos", se introdujeron en el mundo Copyleft gracias a Franco Iacomella impulsor del sitio.

aprender a convivir con ese espacio que, todavía, se les presenta como amenaza y al que quieren limitar, cerrar, encriptar.

Por otro lado, ciertos grupos, generalmente integrados por músicos a los que se les ha dificultado ingresar al sistema y a las lógicas de las grandes industrias, han encontrado en Internet un espacio para circular su trabajo. Si bien no todos los Net.labels adoptan una actitud opuesta a la de las grandes industrias en lo que a licenciamientos y posibilidad de descargas se refiere, es decir siguen utilizando copyrights y limitando las descargas; otras experiencias utilizan licencias Copyleft o Creative Commons y permiten descargas gratuitas. Estas diferentes posturas llevan a diferenciar Net.labels de sellos digitales:

> “Los Netlabels son webs que funcionan como sellos digitales generalmente autogestionados por artistas y colectivos independientes. Algunos de ellos son versiones digitales de sellos que ya existen en formato físico, pero la mayoría opera exclusivamente a través del formato digital. En la práctica estas plataformas virtuales adoptan criterios personales de identidad y afinidad artística para lanzar “discos virtuales” de artistas sonoros, disponiendo para la descarga el diseño de la portada y los temas musicales. El modelo surge en Europa a finales de los años 90, evolucionando y creciendo progresivamente por todo el mundo. En algunos casos adoptan la filosofía de la producción abierta y colaborativa (incluyendo la mayoría la utilización de licencias Creative Commons y la publicación de sus contenidos en plataformas como archive.org), lo que ha posibilitado el surgimiento de nuevos estilos y tendencias musicales de carácter híbrido y experimental. La principal diferencia entre los Netlabels y los sellos digitales está en el énfasis que ponen los primeros en las descargas gratuitas y en utilizar licencias que potencian la compartición.”[632]

Entonces, la categoría Net.label designaría a aquellos sellos que existen en el espacio *online* promoviendo formas colaborativas de producción y distribución. En general, estos grupos entienden que el *negocio* no está en la venta del disco o de las canciones en sí; sino en hacerse conocidos para que la gente asista a sus shows. Quieren romper con ciertas lógicas industriales en los modos de obtener ganancias. Sebastián Lino, uno de los integrantes de Uf Caruf, explica:

> “En Uf Caruf, cuando lo empezamos a plantear, era nuestro principal problema porque ninguno de nosotros quiere ser un comerciante, queremos que la música se escuche; pero no estar con el quiosquito en todos lados. Y el factor comercial también, es como que vamos de a poco encontrando

632 Web de MediaLab Prado citada en Lastra Cobo, Miguel Angel; Domínguez, Angel Galán; López Jiménez Antonio (2010); *Manual Netlabel, Guía Práctica para la creación de Netlabels;* Madrid. Disponible en http://addsensor.com/referencias/addSensor018/addsensor018_ManualNetlabel.pdf

formas de organización alternativas, o sea no queremos sacar un disco sólo con 10 hits, grabar sólo los hits porque sabemos cómo funciona la industria."[633]

Por su parte, Denise Murz -de quien ya hemos hablado en esta tesis- si bien no integra un Net.label -porque una de los requisitos es que el sello esté conformado por más de un artista- ha optado por Internet como espacio de distribución de sus discos porque considera que las reglas de la industria musical son restrictivas. Al contrario, Internet le permite sentir que tiene otras opciones, que tiene cierto poder:

> "Creo que lo mejor que te da Internet es sentir que tu carrera está en tus manos, incluso si es una carrera chiquita, no es que estás conquistando el mundo o haciendo estadios; pero al menos tenés la posibilidad de saber que lo que hacés no se queda durmiendo en un cajón. (…) Laburé con artistas que están en Universal o que laburan con Fenix Entertainment, con gente así que tiene la banca y es increíble cómo te ayuda a desmitificar lo que se hace a nivel de industria mainstream porque vos pensás que porque esa persona está sonando en la radio o está saliendo en Rolling Stone y después a los shows no va nadie o al disco no lo tiene nadie y es un discazo, con invitados increíbles, pero no lo tienen porque no está mucho en Internet entonces no tienen de dónde bajárselo."[634]

Desde un lugar alternativo a los grandes circuitos industriales, los Net.labels utilizan el espacio de Internet no sólo como lugar de visibilización, sino de constitución de sus sellos, que no existirían si no fuera por Internet. La autogestión también aparece como un rasgo importante de definición de la identidad de los Net.labels, así como el uso de licencias no restrictivas al momento de compartir sus producciones. En esta línea, queremos mencionar dos experiencias de Net.labels que se inscriben en la *actitud* Copyleft y tienen un anclaje en la ciudad de La Plata porque sus integrantes habitan esta ciudad: Uf Caruf y Concepto Cero. Concepto Cero surge en 2009 y se define como:

> "(...) una estructura dinámica que se mueve a través del tiempo para generar proyectos vinculados a la necesidades de los artistas. Una plataforma de difusión y distribución de arte. A veces un sello, cuando editamos discos. Concepto Cero Label. A veces una productora, cuando generamos espacios para mostrar lo que hacemos: Concepto Cero producciones. Y siempre un colectivo de artistas en busca de seguir generando proyectos, trabajando de manera colaborativa. Aprendiendo todo el tiempo y construyendo junto a otros sellos, otros proyectos, otras instituciones una nueva forma de hacer

633 Entrevista a Sebastián Lino realizada en el marco de esta investigación el 2 de junio de 2012.
634 Entrevista a Denise Murz realizada en el marco de esta investigación el 4 de junio de 2011.

las cosas. Cooperando con los recursos que contamos y colaborando con el objetivo de generar una escena argentina de música gestionada de manera colectiva."[635]

Las prácticas colaborativas y el financiamiento colectivo forman parte de la identidad del proyecto que licencia su plataforma con Creative Commons Atribución Compartir Igual, una licencia de tipo Copyleft que permite copiar, distribuir y derivar citando la fuente y manteniendo las obras derivadas bajo la misma licencia. Si bien han editado discos físicos, sus producciones están en la web y pueden descargarse; además gran parte de los discos que producen sólo tienen existencia *online*. Lo interesante es que, incluso en el formato *online*, conservan ciertas características de los discos físicos, por ejemplo una estética, con diseño de tapa, que le da unidad a la serie de tracks que componen el disco. Muchos de los discos editados tienen entre 6 y 18 tracks con canciones que duran entre 2 y 6 minutos; juegan también con la idea de compilado y de singles. Al comienzo de la producción discográfica, la cantidad de tracks y el tiempo de duración de los temas estaba marcado por una limitación del disco físico (tanto el de vinilo, como el casete y el más actual CD) que el uso de dispositivos de reproducción digital puso en tensión; pero también por la búsqueda de rotación en las radios. En este sentido, este nuevo espacio de producción/distribución empieza a correrse de la necesidad de respetar estos moldes industriales, aprovechando las potencialidades de lo *online*. Pero no es sencillo desprenderse de modos de producción que han sido marcados tan fuertemente por la Industria. Concepto Cero comprende que el disco cambió; pero considera que sigue existiendo transformado por las tecnologías digitales. Ya no necesita del soporte físico del CD, el casete o el vinilo; pero se sigue pensando en álbumes para las listas de reproducción.

> "Pero si estamos hablando de distribución digital, ¿por qué seguimos insistiendo y hablando del concepto de "álbum"? Porque, si bien la manera de escuchar música cambió categóricamente durante la última década y el soporte físico como modo contenedor de la creación musical ya no es estrictamente necesario, el "disco" sigue existiendo. El "disco" cambió y nosotros acompañamos desde hace cinco años ese cambio, junto a ustedes." [636]

La web de Concepto Cero está muy vinculada a las redes sociales y a las posibilidades de visualización que éstas permiten. Se puede compartir la lista de reproducción, lo que se está escuchando, en Facebook, Twitter, Google+ o por mail. Las canciones están subidas a Sound Cloud -una nube de sonidos- una plataforma de distribución de audio *online* a la que se sube música ya terminada,[637] se pueden dejar comentarios, compartir el archivo y, en algunos

635 En http://conceptocero.com/acerca-de/ Último acceso 1/5/2014.
636 http://conceptocero.com/concepto-cero-digital/ Último acceso 1/5/2014.
637 Esto es diferente de RedPanal que es una plataforma que permite subir loops, distintos instrumentos, voces

casos, descargarlo. La plataforma de Sound Cloud no es abierta -no es software libre o abierto-, incluso tiene una aplicación para reportar infracciones al Copyright; pero los músicos pueden subir sus canciones con licencias Creative Commons. Lo ideal quizás sería que utilizaran un servidor abierto para almacenar sus producciones, ya que eso les daría no sólo coherencia entre su práctica del compartir y las prácticas del servidor elegido, sino también una seguridad de que sus archivos van a formar parte de una comunidad realmente abierta, una seguridad de disponer de la información y los archivos que las plataformas privativas no brindan.[638]

Concepto Cero ya ha editado 17 discos y 3 discos en la categoría Mixtapes del Cero. Los Mixtapes, las cintas o casetes de mezclas, son compilaciones de canciones de distintos artistas a los que se les da una unicidad de acuerdo a los géneros, las temáticas que se abordan, el año de publicación de los temas o cuestiones relativas a los criterios del autor de cada mezcla. Concepto Cero habilita esta sección para que sus integrantes organicen, editen y muestren músicas que consideran importantes, centrales o que a ellos los movilizan. Colocan al compilador como autor y aparece aquí, nuevamente, trasvasada la idea de creación: en la compilación, en el combinar distintas piezas para otorgarles otros sentidos también hay producción. Lo que proponen los autores de estos Mixtapes del Cero es un "paseo" por canciones que para ellos son relevantes para ser compartidas.

Además de estas producciones, por su 5to aniversario -al que llegaron el 22 de abril de 2014- iniciaron el espacio Concepto Cero Digital que consiste en lanzar sus discos en las principales plataformas de streaming y descarga digitales: Itunes, Spotify, Deezer, Amazon, entre otras. La idea es que todos los discos del sello se distribuyan de esta manera, lo que acerca más la música a los dispositivos móviles ya que estas aplicaciones se pueden usar en tablets y celulares además de en las computadoras. Funcionan por streaming utilizando peer to peer; en el caso de Spotify corre también con el sistema operativo libre de GNU/Linux y usa códec de audio Vorbis Ogg que es software abierto. Pero, por ejemplo, en el caso de Itunes no se puede utilizar con sistema operativo GNU/Linux. Más allá de las incompatibilidades entre proponer una web licenciada con Creative Commons y compartir sus archivos de audio en plataformas privativas que, en algunos casos, no corren con Software libre; la propuesta de circulación que subyace detrás de Concepto Cero Digital es interesante; en su web señalan:

> "No hay mejor manera que coronar estos 5 años de trabajo con esta novedad. Como parte de nuestras constantes actividades de difusión de músicos, nos parece esencial que la música de los artistas del sello esté siempre en circulación. Y que puedan acceder a ésta desde la plataforma

---

por separado para que puedan ser reutilizadas por cualquier músico. http://redpanal.org/

638 Esta es una de las diferencias entre, por ejemplo, la plataforma Wordpress y Blogspot. Ambas permiten el armado de blogs; pero la primera es abierta y el creador del blog es el dueño de sus datos; en cambio Blogspot es privativa y el blogger puede perder su información en caso de que la plataforma cierre o se rediseñe.

que elijan según su propio criterio."[639]

Esto se vincula con lo que señala García Sánchez acerca de los los Net.labels, el autor sostiene que vienen unidos a una práctica de producción o tratamiento digital de la música a la que denomina parte de la vida laptop, ya sea porque producen su música directamente con softwares -la computadora es el instrumento- o porque usan esos programas para capturarla y procesarla:

> "Y precisamente esta estética que acompaña y forma al artista al utilizar este tipo de tecnología, a la que únicamente es posible acercarse viviendo de esta manera (vamos a llamarle estilo de vida laptop), es la que siente la necesidad natural de distribuir su obra a través de los medios con la que fue creada, y es aquí en donde entran los *netlabels* como indiscutibles protagonistas de una vida-laptop, el nuevo modo natural de consumir audio y video."[640]

Desde esta idea de producción, la constitución de Net.labels parece el camino a seguir; aunque las decisiones de los integrantes de Concepto Cero y Uf Caruf respecto de la creación de sellos online está más vinculada a las restricciones que impone la industria y a la necesidad de autogestionar sus producciones. Así lo expresa Concepto Cero en su web:

> "(…) para entender que detrás de las realidades que atravesaron Napster, The Pirate Bay, artistas como Girls Talk (por el film The Remix Manifesto) no hacen más que mostrar los intereses de grandes monopolios que buscan conservar un modelo ya quebrado. Y también entender que por más que generalmente estas historias nos planteen realidades de USA o EUA, es el momento en el que desde nuestros lugares podemos pensar, entender y quebrar con esas lógicas que terminan generando los moldes de mercado y plataformas a los cuales nos adaptamos."[641]

Por su parte, Uf Caruf surge también en 2009 y en su página de Facebook aclaran que son un sello de La Plata ("Sello discográfico Argentino de artistas autogestionados. Con base en La Plata (Buenos Aires)", señalan), el posicionamiento territorial que no se espera encontrar en un sello *online* o Net.label, ya que lo que lo caracterizaría sería el no anclaje, su sola existencia en el espacio de la web, un espacio deslocalizado. Sin embargo, y pese a que es Internet lo que da existencia al sello, la idea de organizarse en tanto Net.label surge de encuentros claramente territoriales.

> "Pablo Matías Vidal, Seba Coronel y Seba Rulli vivían en una casa,

639 http://conceptocero.com/concepto-cero-digital/ Último acceso 1/5/14.
640 García Sánchez; José Carlos (Chiu Longina) (2004); "Netlabels. Paraísos Sonoros". Disponible en http://www.loop.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=29
641 Página de Concepto Cero http://conceptocero.com/tipo/detras-del-cero/ Último acceso 1/5/2014.

alquilaban en una pensión y los tres hacían canciones. Eran pibitos que recién salían de la escuela, tenían sus bandas pero... en el living de la casa, que era donde se juntaban, se dieron cuenta que alguien siempre tocaba una canción nueva. Empezaron a invitar amigos y también se terminaba haciendo como una ronda donde siempre había canciones nuevas, entonces... no lo hacían sólo para ellos, entonces empezaron a abrir la casa, esa casa se llamaba "La Comu"... 2005, 2006. (…) En 2009 ya era un descontrol, ya éramos demasiados músicos y era como un desperdicio mayor dejarlo sólo ahí, entonces dijimos, empezamos a mandarnos mails (...) Entonces empezamos a armar una estructura para todo lo que viniera. Pusimos el nombre y definimos quiénes íbamos a ser más o menos en base a la filosofía Creative Commons."[642]

Es a partir de estos encuentros que surge la necesidad de organizarse para distribuir sus producciones, de armar una estructura que los contenga y les permita lograr un mayor alcance que las 50 ó 100 copias físicas de discos que podían hacer. A su vez, las tecnologías digitales también les permiten grabar *en casa* pero con un nivel similar al de los grandes sellos.

"Hay un chico, Adrián Juárez, que él tiene un micrófono en su casa, una buena placa y arma sus discos ahí, entonces evita todos los intermediarios, pagar tal cosa, pagar el estudio de grabación y los discos están, la música existe."[643]

La web de Uf Caruf es más *sencilla* que la de Concepto Cero -está alojada en Wordpress, por lo que tiene una estética más similar a la de un blog-, en el menú se encuentran accesos a los Artistas, a los Discos, a las Fechas de recitales y a las Novedades; no tiene vínculos a las redes sociales, aunque como sello sí tienen una página en Facebook. La web está bajo una licencia Creative Commons; pero cada artista decide cómo licenciar su disco, algunos tienen todos los derechos reservados con Copyright y otros usan licencias Creative Commons. Al igual que Concepto Cero, Uf Caruf edita discos con arte de tapa y compuestos por varios tracks, utilizan la idea de simple (o sencillo) para los discos con pocos temas. Tienen más de 30 discos editados y 10 re-ediciones en digital. Los discos están subidos a Bandcamp una plataforma que fue creada para distribuir a músicos independientes y que, si bien no es libre o abierta en su licenciamiento, permite subir archivos Ogg Vorbis, que son open source.

Si bien existen repositorios de música que tienen licenciamientos libres o abiertos, es decir que trabajan desde la idea de la Cultura libre, ambos sellos han decidido utilizar servidores que se encuadran bajo las reglas del Copyright, aunque estos servidores permiten la

642 Sebastián Lino integrante de Uf Caruf entrevistado en el marco de esta investigación el 2 de junio de 2012.
643 Sebastián Lino integrante de Uf Caruf entrevistado en el marco de esta investigación el 2 de junio de 2012.

descarga por parte de los usuarios, admiten que los artistas utilicen licencias abiertas como las Creative Commons y, en algunos casos, que se suban archivos de audio en formato ogg. Consideramos que estas decisiones al momento de elegir las plataformas de distribución se vinculan a que ambos Net.labels están buscando vías alternativas de distribución, de circulación de su música más allá de las que establecen las grandes discográficas. A veces los grandes sellos participan de estos sitios que los Net.labels utilizan para distribuir su música, esto se debe a que estas plataformas permiten la coexistencia de los artistas consagrados por el circuito tradicional y aquellos que se autogestionan. Esto nos llevaría a pensar en una posibilidad mayor de difusión de la música del circuito independiente, ya que los usuarios, buscando temas *mainstream*, pueden encontrarse con este otro tipo de producciones. Desde este lugar, el uso de estas plataformas sería una decisión similar a la que toman algunos artistas Copyleft al participar de premios, concursos y exposiciones del circuito *tradicional* del arte, la decisión de ocupar espacios de lo legitimado para adquirir visibilidad, reconocimiento, para plantear también en esos espacios el debate por la libre circulación de la cultura.

> “Yo, si me desperté hoy con una idea y tengo que tocar a la noche y la llegué a plasmar de alguna forma para tocarla, la toco. No atravieso la instancia de no, tengo acá algo importante, lo voy a registrar, lo voy a guardar, que nadie me lo robe y después cuando pueda hacerlo un producto envasado y que tenga unas cantidades de stock para distribuir en una cantidad de mercado, con una imagen que a la gente le pueda interesar y genero toda la estructura de intermediarios, que llegue a la disquería de Santa Cruz y que llegue a... entre que empecé todo eso ¿cuándo hice otra canción? Los músicos, históricamente, los que conocemos... no sé de Los Beatles a Moretti hacen eso, se guardan las canciones, van esperando a..., van tirando en todos los sellos esperando que le presten atención, van atendiendo a los requerimientos que les dicen: lo tenés que grabar de esta forma o producir tal o ponerle este ritmo porque es lo que se escucha y ahí recién sale y bueno será lo que ellos querían. Nosotros venimos queriendo esta forma que estamos haciendo. Y queremos más, queremos seguir haciendo más cosas, produciendo.”[644]

Es esta nueva forma de entender la producción artística, de un modo no signado por las grandes Industrias Culturales, lo que caracteriza a estos dos Net.labels (y seguramente a tantos otros). Internet es, entonces, no sólo el escenario de estas prácticas, sino que permite a su vez transformar las lógicas de creación: la música puede distribuirse saltando las reglas del Mercado y, en este camino alternativo, encontrar otras maneras de producirse, otros

644 Sebastián Lino integrante de Uf Caruf entrevistado en el marco de esta investigación el 2 de junio de 2012.

tiempos, otros temas, otros ritmos.

Y, si bien para algún purista de la Cultura libre estos Net.labels no cumplirían la categoría de ser totalmente *libres* por los servidores que utilizan, nosotros entendemos que la *actitud* Copyleft está presente en su decisión de no restringir todos los derechos, en la forma de entender que la música no puede quedar enteramente en manos de los grandes sellos. En su disputa, en su alternatividad a las grandes Industrias culturales hay una coherencia con el licenciamiento Creative Commons que utilizan en sus webs, esas webs que son el espacio de convergencia de muchos artistas que, en conjunto, forman estos sellos. Será, entonces, como señala Machado, que el artemidia -como él define a la relación del arte con las tecnologías- permite criticar al sistema y presentar alternativas a los circuitos tradicionales del arte:

> "El hecho mismo de que sus obras estén siendo producidas en el interior de los modelos económicos vigentes, pero en una dirección contraria, hace de ellas uno de los más poderosos instrumentos críticos de que disponemos hoy para pensar el modo como las sociedades contemporáneas se constituyen, se reproducen y se mantienen. Se puede aún decir que la artemidia representa hoy el metalenguaje de la sociedad mediática, en la medida en que posibilita practicar, en el interior del propio medio, y de sus derivados institucionales (por lo tanto no sólo en los guetos académicos o en los espacios tradicionales del arte), alternativas críticas a los modelos actuales de normativización y control de la sociedad."[645]

A partir de 2012 tanto Concepto Cero como Uf Caruf se agruparon, junto a otros colectivos vinculados a la música, en Tica Red con el objetivo de "crear un modelo de gestión útil para proyectos culturales que se apoye en la experiencia y el conocimiento de todos los actores involucrados, apoyado en un red de conexión y comunicación que funcione como canal de contacto."[646] Así tendieron lazos con otros sellos discográficos de distintas partes de Argentina para generar proyectos comunes y, de esta manera, establecer otros circuitos de producción y distribución de su música: festivales, eventos, jornadas. Compartir información, agenda y generar circuitos de distribución de los discos que producen también son objetivos comunes de aquellos que integran Tica Red.

A esta iniciativa autogestiva se le suma una política pública interesante, el programa Recalculando de la Secretaría de Cultura de la Nación que tiene como función acompañar el desarrollo de los sellos de gestión colectiva. Estas políticas del Estado[647] vienen a aportar

645 Machado, Arlindo (2004) "Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones" en *La Puerta*, año 1 n°0, La Plata, FBA UNLP. Pág. 88.

646 En http://ticared.tumblr.com/tica Último acceso 4-9-12. Integran Tica Red: Ciudad Alterna, Concepto Cero, Spin conectora cultural, Uf Caruf, Dice Discos, Tomas del mar Muerto, Serial Música y Movimiento del ruido.

647 En 2013 se promulgó la ley 26.801 que crea el Instituto Nacional de la Música (INAMU) que tiene como principal objetivo el fomento a la actividad musical. En el momento del debate desde la Fundación Vía Libre se presentaron cuestionamientos ante la posibilidad de que el Instituto se convirtiera en un organismo más de sanción

capacitación, redes y recursos a espacios que han surgido autogestivamente; pero que enfrentan el importante problema de la autosustentación. La propuesta del programa Recalculando de contribuir a la visibilización y federalización de estos proyectos aparece como clave en una coyuntura en la que han surgido numerosos emprendimientos de sellos discográficos *online* que tienen en claro que no quieren producir de acuerdo a los moldes que plantea la Industria; pero a los que les cuesta sustentarse económicamente:

> "Generar modelos sustentables para los colectivos, que realmente puedan existir modelos de gestión que sean algo con lo que se pueda vivir, que es un camino muy muy muy largo porque, en el caso de la música, está chupado por una serie de gente que se lleva la mayor parte de toda la torta, de todos los negocios y nosotros somos una pulga dentro de eso; pero van pasando cosas interesantes y van apareciendo un montón de espacios que antes no estaban."[648]

Explica Nicolás Madoery integrante de Concepto Cero y Tica Red en una charla brindada en el JUMIC realizado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Los programas estatales del tipo de Recalculando dan cuenta de un reconocimiento por parte del Estado de estas prácticas de circulación alternativa, que siempre han existido;[649] pero que actualmente se expanden a través de la web. Lo central hoy es pensar que esas políticas públicas toman en cuenta los modos de hacer atravesados por Internet y tienen como objetivo facilitar la articulación de los usos que hacen estos grupos del espacio de la web con un modelo de sustentabilidad que, sin caer en las lógicas individualistas del Mercado, permita sostener en el tiempo a los proyectos y a aquellos que los impulsan.[650]
Una de las maneras que han encontrado de, si bien no ganar dinero, al menos reducir los costos, es generar redes de vínculos, de capacitación y aprovechar las potencialidades de las tecnologías digitales tanto para producir sus discos como para visibilizarse. Y en este punto, las licencias Creative Commons no sólo les permiten compartir la música, que las canciones circulen y sean escuchadas; sino que también permiten consolidar vínculos, redes profesionales y de intereses comunes que luego facilitan el desarrollo de los proyectos.

> "Lo más sensato siempre fue compartir nuestra música, con este disco más

---

de las prácticas del compartir o que entre sus formas de financiamiento se establecieran nuevos cánones. Sin embargo, desde otros sectores -principalmente el de los Músicos Autoconvocados- consideran que la creación del Instituto generará apoyo al sector de la música y funcionará como un impulsor de los proyectos independientes y autogestionados. En esto vuelven a surgir las tensiones entre cómo generar recursos y sustentabilidad sin el aumento de los cánones o las restricciones de uso a los consumidores.

648 Nicolás Madoery integrante de Concepto Cero y Tica Red en una charla brindada en el JUMIC (III Congreso sobre Juventud, Medios e Industrias Culturales) realizado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social-UNLP el 25 de octubre de 2012. La charla fue registrada en el marco de esta investigación.

649 En La Plata, por ejemplo, han surgido sellos discográficos independientes como Cala Discos y Laptra, que edita a la banda El Mató a un policía motorizado.

650 En el proyecto de investigación "La producción, circulación y almacenamiento de lo cultural-artístico en Internet: entre las políticas públicas y los proyectos autogestivos", presentado a Incentivos para ser acreditado 2015-2016 y del cual formo parte, se establece como objetivo analizar estas articulaciones entre los procesos autogestivos y las políticas públicas en repositorios audiovisuales y sellos discográficos *online*.

> que nada porque era un homenaje a una historieta [se refiere a un disco homenaje a El Eternauta] y a partir de esos discos y de esas experiencias fuimos aprendiendo lo que era gestionar algo, conseguir...no sé, cuando empezamos a hacer *Los Ellos* [ese es el nombre del disco homenaje] nos encontramos que era un disco que salía 100 mil pesos. Yo no tengo 100 mil pesos, ni mi papá tampoco, ni los papás de ninguno de los chicos del sello los tenía, y ahí nos dimos cuenta que era algo que ya veníamos haciendo y que ahora con Tica Red lo vemos más que nunca que, en realidad, el trabajo que vamos haciendo no da tanta plata; pero podemos bajar los costos de un montón de cosas (…) y eso se da en base a las relaciones y a las alianzas que fuimos haciendo con un montón de gente que hacía cosas"[651]

3. Del territorio *físico* a la web: la obra "nueva" y el público "interactivo"

El arte en circulación en Internet trae, sin dudas, una transformación en los modos de concebir la recepción de ese arte. Veíamos con Bürger que en la modernidad no sólo se transforma la manera de hacer arte, sino también de recepcionarlo. Deja de ser una recepción colectiva y, retomando a Martín Barbero, en tanto fiesta, para ser una recepción en soledad: la novela leída individualmente es un ejemplo de esta manera de recepcionar lo artístico, también el museo moderno como institución para contemplar. Así, el público está "atrapado" en una actitud contemplativa. Se mira y no se toca y tampoco se habla en voz alta. La actitud ante el arte es cuasi religiosa, si bien la modernidad se sacudió la idea de dios y de las explicaciones teológicas, levantó ídolos en cada lugar que pudo: la ciencia idealizada, el arte sacralizado, la propiedad privada como punta de lanza.[652]

> "Durante siglos, nuestra tradición de cultura ha concebido en esos términos las condiciones ideales de aproximación a las obras de arte, e incluso ha intentado reproducirlas en los museos. En ellos, la distancia reverencial frente a las piezas, la prohibición de tocarlas y la exigencia de silencio y compostura, hacen sentir al público como si estuviera en una iglesia. Después de todo, aunque no haya culto, en los museos de arte hay también imágenes que suscitan la devoción"[653]

Sin embargo, los medios de comunicación (especialmente a partir del siglo XX) empezaron una transformación en estos modos de recepcionar el arte, los modos de *ser público* se transformaron ya que contribuyeron a una *democratización* de lo artístico y convirtieron ciertas

651 Nicolás Madoery integrante de Concepto Cero y Tica Red en una charla brindada en el JUMIC (III Congreso sobre Juventud, Medios e Industrias Culturales) realizado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social-UNLP el 25 de octubre de 2012. La charla fue registrada en el marco de esta investigación.
652 Tal como sostienen Gimpel y Jiménez el arte está atravesado por categorías religiosas: el artista comparado a dios en el proceso de creación; el museo, la galería como espacios de lo sagrado del arte; el público en actitud contemplativa. Véase Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid y Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona.
653 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 146.

obras en imaginarios colectivos. Ya no era necesario viajar al Louvre para ver La Mona Lisa, su imagen ha sido reproducida al infinito y ha viajado "rápido y lejos; pero no inocente, ni invulnerablemente"[654] También los modos de visitar los museos se han ido transformando por la Industria del turismo que marca como íconos aquello que sí o sí debemos conocer para tener una experiencia *plena.* Y mientras recorremos, fotografiamos y filmamos, mediatizando aún más nuestro vínculo con el arte. La contemplación del Arte, de ese Arte con mayúscula que se preserva en los museos, se ha vuelto una experiencia mediatizada, en los términos de María Cristina Mata. Ya ni siquiera es necesario recorrerlos corporalmente, los videos, las fotos, nos trasladan hasta esos lugares otrora remotos.

> "Por ello la relevancia de otro de los aspectos destacados de esta nueva cultura, lo que se ha dado en llamar la mediatización de la experiencia. Eduardo Subirats reflexiona sobre el particular aludiendo al confinamiento de lo real y a la exclusión de la experiencia frente a «una sola instancia que goza del privilegio absoluto de atravesar impunemente» las barreras: «En las situaciones más íntimas o en la más letal de las guerras, en los eventos políticos o en los accidentes, sólo los *media* parecen tener acceso universal» (1995: 55)."[655]

En este sentido, Internet se convierte en un espacio de posibilidad para acceder a esas imágenes, a esas representaciones. Claro que, y como señala Mata, no es lo mismo poner el cuerpo a una experiencia que verla a través de las múltiples pantallas que nos atraviesan; pero aunque no sea una experiencia idéntica es una experiencia *real.* Conocemos La Mona Lisa a través de las múltiples pantallas.

Algunos autores, Jiménez entre ellos,[656] piensan que los medios de comunicación han abierto el arte a un público de masas, es decir que se pasó del acceso de un grupo restringido a una masa amplia pero que es homogeneizada en sus gustos e interpretaciones. Bourdieu esboza este argumento en uno de sus libros emblema, *La Distinción,*[657] estableciendo que todos los sectores leen el arte desde los parámetros de lo hegemónico.[658] Tenemos que disentir con

---

654 Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Capítulo 12 "El Planeta". Pág. 176.

655 Mata, María Cristina (1999) "De la cultura masiva a la cultura mediática", en Revista Diálogos de la comunicación Nº 56, FELAFACS, Lima. Pág. 85.

656 En este sentido sostiene Jiménez: "Así, lo que llega "del arte" a las grandes masas suele ser aquello que lo hace similar, que lo homogeneiza con la cultura del espectáculo o con la crónica social, aspectos muy lejanos a la experiencia profunda de soledad y ensimismamiento que entraña el proceso creativo en sus dimensiones más auténticas" Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 152. Sin embargo, más adelante, desarrolla una idea más cercana a pensar en las nuevas sensibilidades que ya propusiera Benjamin: "La aparición de ese nuevo espectador supone el desbordamiento de las categorías estéticas tradicionales con las que el pensamiento ilustrado intentó fundamentar la recepción de las obras de arte por un público "culto", lo que implica la necesidad de plantear sobre nuevos criterios ese proceso de recepción sobre el que se construyen y formulan los juicios de gusto" Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 154.

657 Véase Bourdieu Pierre (1998); *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*; Santillana Ediciones; Madrid.

658 Grignon y Passeron hacen una importante crítica a los postulados de Bourdieu en *La Distinción.* Le critican que desde la postura que Bourdieu sustenta la lucha y el conflicto se desdibujan y aparece la idea de una escala legítima (y única) de gustos que es, obviamente, la escala que determina la clase dominante. Bourdieu obtura,

esta idea que desconoce las otras maneras de experimentar no marcadas por las lógicas dominantes. El arte se experimenta de múltiples modos, por eso hay producciones que circulan en los márgenes, en lo *under*, sin ser (re)conocidas por la Institución Arte; pero que son vividas como arte por los grupos que las disfrutan. En este sentido, ciertos sitios de Internet permiten, de alguna manera, visibilizar esos otros modos de lo artístico, habilitan un espacio de circulación. Y esto pone en crisis el sentido del arte, sus límites. ¿Podrán los espacios alternativos que se generan en Internet consolidarse como organizaciones legitimadoras de lo artístico? Y, si esto ocurriera, ¿cuánto se correrían los límites de aquello que se entiende y lee en tanto arte?

Podemos retomar la experiencia de Compartiendo Capital que se define como un espacio curatorial difuso, una plataforma que contiene y, a la vez, impulsa/desborda experiencias que ellos definen como artísticas. Si el arte es aquello que la institucionalidad avala como tal, tal vez estas nuevas institucionalidades que surgen en Internet puedan legitimar *otras* artes.

No hay que olvidar que el Mercado está en Internet -o que Internet es en gran parte Mercado-, que son los mismos museos y galerías los que con intención *democratizadora* generan espacios en la red para mostrarse a ese público *masivo*.[659] Pero esas lógicas no son otras, sino que son las de lo *offline* reproducidas en lo *online*. Por eso el interés de pensar los casos inscriptos en la Cultura libre y el Copyleft, ya que al partir de una concepción colaborativa y no acabada de la obra -el objeto se pierde en pos del proceso- sus prácticas en Internet no están marcadas por lo dominante, sino por aquello que pretende emerger. Compartiendo Capital no pretende ser un museo en lo *online*, sino que configura su identidad a partir de *ser en red.* Las obras, que no son objetos sino proyectos, no son estáticas, no se muestran, no se contemplan, sino que *se participan*, *se desarrollan*, *se relacionan con otras*. En esta experiencia Internet no es un espacio de continuación de las prácticas tradicionales del espacio *offline*, del espacio de los museos; Compartiendo Capital propone otros sentidos al recorrido por lo artístico. Así Internet como espacio adquiere otros usos asociados a la colaboración, a la producción en red, al trabajo distribuido.

Las tecnologías digitales e Internet en particular no sólo permiten la circulación de las imágenes y los imaginarios, sino que habilitan a los públicos a correrse de ese lugar contemplativo, habilitan la interacción. En el Capítulo 5 se mencionaron dos experiencias enmarcadas en la Cultura libre en las que el público es integrado a la producción de la obra: “La Fábrica” de Paola Salaberri y la alfombra interactiva del Colectivo X Libre, experiencias

---

entonces, la posibilidad de las clases populares de generar sus propios “gustos”; sus “gustos” son -desde el punto de vista de Bourdieu- o en oposición a los de las clases dominantes o en sustitución. Véase Grignon C. y Passeron, J.C, (1989); *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura.* Nueva Visión. Buenos Aires. (Capítulo 3)

659 El museo del Prado propone una visita interactiva a la obra de Rubens https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/rubens/rubens-360/
El Louvre y los museos del Vaticano, entre otros, también proponen experiencias de visitas *online*. http://www.louvre.fr/ y http://mv.vatican.va/4_ES/pages/MV_Visite.html En este último se puede *visitar* la capilla Sixtina, por ejemplo.

que se dan en lo territorial, en lo *offline*. En ese capítulo nos referíamos a la noción de obra como juego, retomando la tradición de las vanguardias de principios de siglo, y a la ruptura de los límites establecidos de lo que significaba ser público: un público que era integrado a la obra a través de lo lúdico. En este capítulo nos interesa reflexionar en torno a cómo las tecnologías digitales contribuyen a la transformación de la noción de público permitiendo otros modos de interacción. En el caso de "La Fábrica" no intervienen tecnologías digitales; el taller se arma a partir de objetos de uso cotidiano: broches, botones, clips con lo que los participantes -que son niñas y niños- arman autos, aviones, etc. En el caso de la alfombra interactiva sí intervienen las tecnologías digitales -y electrónicas- ya que está hecha a partir de hardware y Software libre y es esa programación la que le permite al público *realizar* las visuales que se proyectan durante los recitales de la Banda X. El concepto de interactividad a partir del uso de tecnologías digitales es muy claro en esta experiencia ya que el público contribuye a hacer el show, "toca" un instrumento; el público es el VJ completando la presentación de la Banda X. Ramiro Cosentino, uno de los integrantes del colectivo X libre, tiene una tradición en el desarrollo de hardwares y softwares que proponen la intervención del público, ya que también desarrolló junto al colectivo Platoniq la Burn Station que permite compartir música. Es una computadora -desarrollada con hardware y Software libre- que se instala en determinados espacios (Centros Culturales, por ejemplo), contiene música libre y las personas pueden escucharla, cargar los temas que les gusten en un CD o pendrive e, incluso, "subir" su música libre a esa máquina.

En la Facultad de Bellas Artes de la UNLP funciona el emmeLab, un laboratorio de investigación y experimentación multimedia formado por docentes y estudiantes de la carrera de Diseño Multimedial en el que trabajan con hardwares y softwares abiertos para desarrollar instalaciones interactivas. Emiliano Causa, director del Laboratorio, al ser consultado para esta tesis, explicó que el vínculo del arte electrónico y el open source está en el origen mismo de este tipo de práctica artística ya que se vincula al "hágalo usted mismo", a la exploración y al compartir los procesos. Siguiendo a Lev Manovich, podemos señalar que "el arte electrónico se basó desde el comienzo en un nuevo principio, que es el de la modificación de una señal ya existente".[660] En este seleccionar entre texturas, íconos, modelos, ritmos que *vienen* en los programas que se utilizan para el desarrollo del arte electrónico, el artista entiende que no está creando de la nada, sino que está transformando lo existente, lo que lo sitúa en otra relación con el proceso de creación. Esto es lo que explica Emiliano Causa al vincular esta práctica artística al Software libre, ya que el uso de este tipo de programas permite la exploración y la producción de conocimiento desde una idea de pertenencia a una comunidad.

A estas características, se agrega que este tipo de práctica es fundamentalmente *efímera*,

660 Manovich, Lev (2006); *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós; Bs. As. Pág. 180.

existe en el sentido de la performance (muchas veces lo único que queda después de esa *puesta en acto* es el registro audiovisual que, en realidad, es una nueva obra, una obra derivada)[661] y necesita de la acción del público para completarse. En cierta forma, la obra no se realiza hasta tanto no se da esa interacción. Pero la obra tiene, de todas maneras, un preseteo; no se puede usar de cualquier forma, no es interactiva de la manera en que al público se le ocurra, sino que existe un *algo* específico que el público *debe* hacer para que la obra suceda. En este sentido, Ezequiel Rivero explica:

> "Además también pasa que vos vas a una muestra de arte electrónico donde vos sabés que la cosa es interactiva. Pero no sabés cómo. Entonces vos tal vez querés tocar algo que se rompe y la cosa era la captura óptica del movimiento. Nunca se sabe si la cosa termina siendo medio frágil. Nosotros en el laboratorio siempre tenemos una premisa que la obra tiene que sobrevivir al uso de niños que se te cuelguen de la cosa como para que la gente pueda explorar y que busque hacerlo (…) Nosotros tenemos como solución a eso hacer que la obra ya de por sí, el stand by, tenga una conducta minimizada para que se note después la interacción del usuario pero que ya te sugiera cómo funciona"[662]

Rivero da un ejemplo de esta conducta preseteada en relación a un trabajo que hicieron desde el emmeLab llamado MopP, una escultura aumentada interactiva que reacciona al soplido para la que el emmeLab escribió un software en Processing y también se utilizó OpenFrameworks (que son softwares libres) y una placa de microcontrolador Arduino (hardware libre). MopP es un proyecto de video-mapping con *actitud* Copyleft, no sólo porque utiliza software y hardware libres, sino porque se piensa como proceso -se han hecho diferentes versiones - y se comparten los resultados obtenidos para que otros puedan aportar y mejorar la propuesta.

> "(…) la última versión que hicimos fue que le queríamos dar un carácter eólico porque se interactuaba soplando. Entonces lo que hacíamos, tenía como una textura de tapitas cuadradas que se empezaban a volar y soltaba toda una onda expansiva y cuadraditos que iban dando vueltas, como ese personaje de X-Men que se transforma, que es una mujer azul. Para que la gente se dé cuenta de que eso pasaba, lo que hacíamos era que frente a cualquier sonido hiciera una mínima expansión. Entonces cuando vos lo hacías más fuerte producías toda la cobertura de la obra. Entonces como le

661 Las artes de lo escénico, del *poner en acto* – desde las más *tradicionales* como el teatro y la danza, hasta las más contemporáneas como los happenings– son artes de las que sólo queda un registro que es, en sí, una derivación de la obra.

662 Entrevista a Ezequiel Rivero, miembro del emmeLab y docente de la carrera de Diseño Multimedial FBA-UNLP, entrevistado en el marco de esta investigación el 28-8-14.

> das un indicio…Eso es el stand by. Lo cual tiene una cierta actividad."[663]

En este sentido, la interactividad juega como la *Obra abierta* de Eco en la que el lector completa los espacios para finalizar el sentido, pero siempre dentro de unos límites que fueron previamente establecidos. Manovich sostiene que referirse a interacción en el contexto de prácticas artísticas que involucran a los nuevos medios es una tautología porque "la moderna interfaz de usuario es interactiva por definición".[664] Incluso, el autor va más allá y plantea que cualquier obra es interactiva:

> "Todo el arte clásico, y más incluso el moderno, es «interactivo» de varias maneras. Las elipses en la narración literaria, los detalles ausentes en los objetos de arte visual, y otros «atajos» de la representación requieren del usuario que complete la información que falta. El teatro y la pintura se basan también en técnicas de puesta en escena y de composición para organizar la atención del espectador en el transcurso del tiempo, requiriendo de él que se centre en diferentes partes de lo que se le muestra. En el caso de la escultura y la arquitectura, el espectador ha de mover todo su cuerpo para experimentar la estructura espacial."[665]

Ninguna obra se realiza sin público, incluso aquellas que sólo lo piensan como receptor o auditorio necesitan de ese público para convertirse en obra; por eso la paradoja que plantea el cuento "El milagro secreto"[666] de Jorge Luis Borges cuando se le concede al protagonista, que ya se encuentra frente al pelotón de fusilamiento nazi, un tiempo extra para terminar su drama; pero que sólo quedará registrado en su memoria, no habrá posibilidad de que alguien más pueda leerlo nunca. De todos modos, lo que propone la interactividad del arte electrónico, del arte multimedial es un recurso lúdico, un hacer explícito al arte como un juego.[667]

Esa búsqueda de lo lúdico, de la participación del público, corresponde a una matriz que hilvana las vanguardias históricas con las experiencias más actuales que tienen como centro a las tecnologías digitales. No se necesitan estas tecnologías para que una obra, una producción artística sea interactiva; pero el uso de las tecnologías facilita esa interacción, incluso a-temporalmente (asincrónicamente) y desterritorializadamente. Esto se vincula a lo que antes señalábamos, citando a Brea, de un arte que requiere de otras características culturales, un arte que no será de ninguna manera moderno, sino parte de una *nueva* -o

---

663 Entrevista a Ezequiel Rivero, miembro del emmeLab y docente de la carrera de Diseño Multimedial FBA-UNLP, entrevistado en el marco de esta investigación el 28-8-14.

664 Manovich, Lev (2006); *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós; Bs. As. Pág. 24.

665 Manovich, Lev (2006); *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós; Bs. As Págs. 24 y 25.

666 El cuento integra el libro *Ficciones*, puede leerse en este enlace: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual2b/wp-content/uploads/2013/07/BORGES-Jorge-Luis.-El-milagro-secreto.pdf

667 Como se señaló antes, las experiencias de Net.art también proponen la interacción, la participación del público y, como ellas, muchas otras experiencias artísticas. Hemos elegido resaltar estos ejemplos porque se inscriben en la *actitud* Copyleft.

residual- concepción del mundo. Como ya hemos señalado, Jiménez sostiene que lo que se concibe como arte se ha modificado, es decir que ha habido una transformación en las instituciones que avalan ese arte, y que se han producido cambios en los modos de concebir la obra y de interpelar al público.

> "Las obras conviven con los productos de una intensa potencialidad estética, que circulan en medios no artísticos: el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas (…) Lo mismo que los artistas se ven confrontados con la aplicación de ese término, o el paralelo de "creadores", a un amplísimo conjunto de prácticas y funciones. Y, según avancé antes, en la mediación con el público no interviene ya sólo, y ni siquiera prioritariamente, el crítico, sino una tupida red institucional integrada por los medios de comunicación (generales y especializados), galerías, ferias de arte y museos"[668]

El mapa del mundo del arte ha cambiado y las tecnologías contribuyen a esa transformación, son parte de los modos de producir y pensar el arte "del futuro" en los que se pasa de la representación a la construcción, del objeto al proceso y de la recepción a la interacción *explícita*. La contemplación y el estatismo que marcara la época moderna en relación a los modos de *consumir* el arte parecen estar transformándose; pero tal como señalaba Brea cuando se refería al Net.Art como un "heraldo del futuro", las viejas estructuras no terminan de morir. Las formas modernas de vivenciar el arte están en crisis desde la irrupción de las primeras vanguardias y, sin embargo, se han rediseñado para continuar, se han readaptado y retomado como propio aquello que otrora se planteara como alternativo. A pesar de eso, no han salido indemnes de la batalla, han sido transformadas. Los museos ya no son lo que eran, la obra no se piensa como se pensaba y el artista va perdiendo su marca de "genio creador" para transformarse en algo más – que muchas veces se debate entre un *manager* o un *facilitador.* Y si bien las tecnologías digitales nacen en el seno de ese sistema, posibilitan otros modos de producción, circulación y gestión de lo artístico. Experiencias como las de Compartiendo Capital, Concepto Cero, Uf Caruf y la misma "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" serían imposibles de ser pensadas sin el atravesamiento de Internet, sin la generación de redes en lo *online* y sin la posibilidad de una obra que pueda surgir en lo inmaterial para materializarse de mil maneras posibles.

Siguiendo a Jiménez, podemos señalar que la propuesta de interactividad, de participación que facilitan las tecnologías digitales permitiría cumplir el sueño de las vanguardias históricas de unir el arte a la vida, reinstalar la idea de fiesta, de lo lúdico, del juego.

> "(...) a través de los nuevos espacios de experiencia propiciados por la tecnología, quizás estemos hoy así cerca de poder plantear de nuevo el viejo

668 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 155.

sueño de las vanguardias artísticas de principios de siglo pasado: la aproximación entre el arte y la vida. O, en otros términos, la perspectiva de una estetización emancipatoria, y no meramente alienante como la que vivimos en la actualidad, de la experiencia humana”[669]

Es interesante lo que plantea Jiménez al ubicar a las tecnologías, especialmente las digitales, como potenciadoras de esa transformación por el arte (del arte como un proceso para la emancipación) de la que hablaba Benjamin y por la que la Escuela de Frankfurt se lamentaba, ya que para ellos el arte había perdido atravesado por la Industria Cultural y la tecnicidad. Benjamin, en cambio, creía que el arte podía contribuir a la revolución, incluso el arte construido, creado a partir de las tecnologías *nuevas* de su época.

Son esas tecnologías, que desde algunas miradas se veían (y se ven) como amenazantes de los procesos de creación, las que en este contexto contribuyen a replantear las ideas de obra y público. Porque una obra que circula por la web muta, se transforma y puede ser intervenida de maneras muy diversas. Es lo que plantea Marcelo Lo Pinto cuando se refiere a que con un celular se puede hacer arte, que con programas de fácil acceso se puede reeditar un video, una película: YouTube es un ejemplo de las potencialidades de la creación y la recreación de las obras que circulan por la web.

“Pero uno puede pensar que el arte es un conjunto muy amplio, más amplio que hace 30 años, más abarcativo, más generoso porque es más fácil de inscribirse. Porque si vos haces un video con un teléfono celular y lo editas y lo subís a una página para tu contexto sos un artista”[670]

Y en este escenario, el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft va más allá porque admite la deriva, ya no es algo que se hace desde el lugar de la piratería, de lo prohibido sino que queda habilitado por el tipo de licenciamiento, potenciando aún más las ideas de obra como proceso y público como co-creador (o co-creador potencial).

A modo de resumen podemos decir que pensar a Internet como escenario; pero también como lógica implica advertir las transformaciones que esta tecnología ha generado al momento de crear, distribuir y recepcionar los bienes simbólicos. Enumerándolas brevemente, se pueden señalar:

a) La posibilidad de un trabajo distribuido espacialmente que puede darse de manera sincrónica o asincrónica. Ya la imprenta permitió separar el lugar de producción del lugar de recepción a una escala mucho más significativa que el texto copiado a mano alzada. Un libro puede leerse en contextos y tiempos muy distintos de los que fue escrito. A partir del momento en que pudimos empezar a hablar de una comunicación mediática, las percepciones del tiempo y el espacio se fueron transformando. Internet ha llevado esta transformación de lo

669 Jiménez José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 224.
670 Marcelo Lo Pinto entrevistado en el marco de esta investigación el 30 de enero de 2010.

espacio/temporal a extremos impensados como el de participar en un mismo proyecto separados por miles de kilómetros, establecer colectivos de trabajo sólo articulados a través de las redes digitales. Pero también la posibilidad de acceder a las producciones de manera asincrónica y poder continuarlas, retomarlas.

b) En esta *deslocalización*, Internet ha permitido crear comunidades *online*, ya no vinculadas por el territorio, sino por aspectos en común, por proyectos compartidos. Y si bien las tecnologías de comunicación previas permitían sentirse parte de lo que Anderson llama una "comunidad imaginada";[671] Internet habilita el trabajo colectivo no enmarcado por el territorio. Mientras que con los medios anteriores nos podíamos sentir parte de una comunidad desde el lugar de la *recepción* -al leer el mismo diario, mirar la misma telenovela o escuchar el mismo programa de radio-, con Internet podemos ser parte de una comunidad de creación deslocalizada y vincularnos a través de proyectos.

c) La posibilidad de disponer de un acervo de materiales que circulan por la web que pueden ser fácilmente descargados y reelaborados. Materiales/obras que no pierden calidad en el proceso de copiado y que, por lo tanto, pueden retomarse infinitamente. El problema de ese retomar los materiales es que si bien hay una práctica de descarga y uso de lo que circula *online*, generalmente esos materiales tienen copyrights ya que ese tipo de licencia se establece *por defecto* cuando las ideas se plasman en cualquier soporte. Por eso, las licencias libres o abiertas (Copyleft, Creative Commons) permiten que esos usos comunes de los materiales que están en Internet no estén en el ámbito de lo *ilegal.*

Los militantes del Software libre vienen utilizando desde hace ya varios años estas potencialidades de las redes *online:* generando trabajo distribuido, pertenencia a una comunidad no situada territorialmente y softwares que surgen de procesos de creación/trabajo colaborativo (a veces sincrónico, otras asincrónico). Es esta lógica de producción la que retoman los artistas que se inscriben en la *actitud* Copyleft; una lógica vinculada a las potencialidades de Internet que deja de ser sólo un lugar de visibilidad para convertirse en un espacio de creación. Señalábamos antes los casos del Net.art, del Net.label como expresiones que utilizan las potencialidades de Internet para la creación y la distribución de las obras; estas experiencias están atravesadas por las lógicas de la Red. Pero esas lógicas se extienden más allá del espacio de Internet nutriendo incluso aquellas experiencias que podríamos pensar como mayormente ancladas al territorio. Lo veíamos en el caso de *No más Zzzzs* que, pese a ser una obra de teatro que se da en un espacio de lo *offline*, construye su relato a partir de la lógica hipervincular de la navegación por el *ciberespacio*, no sólo en la puesta multimedial; sino en el enlace permanente, en el modo de construcción de las escenas, en las maneras en que *linkea* de un texto -una trama- a otro. Y es que estamos

671 Véase Anderson, Benedict (1993); *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo;* Fondo de Cultura Económica; México.

atravesados por las lógicas que les hemos ido imprimiendo a las tecnologías, a los modos de representar el mundo que abrimos en los usos y apropiaciones que hacemos de ellas. Es, como señala María Cristina Mata, porque las tecnologías nos transforman en dos órdenes: el de las prácticas y el de sus representaciones.[672]

En este sentido, podríamos pensar que el proceso artístico es transformado por Internet, aunque este espacio no forme parte directa y explícita de sus estructuras: en la idea de obra como proceso, en la idea de un público que interactúa y contribuye a la obra, aparece, si bien no siempre Internet como escenario, sí Internet como lógica. Pero también podríamos pensar que la relación es al revés, porque siempre hubo prácticas artísticas que desafiaron el sentido de la obra clausurante y clausurada y la idea de público como aquel que contempla silenciosamente. Tal vez Internet como espacio de las prácticas artísticas se ha nutrido de esos desafíos que planteara el arte y las experiencias que hoy utilizan la web como escenario le imprimen esas lógicas. Sin embargo, desde el lugar teórico que está construida esta tesis, la respuesta no será ni una ni otra, sino ambas en permanente interrelación: las tecnologías surgen en un contexto al que modifican y por el que son modificadas. Es en esa dinámica desde donde debemos *leer* las net.prácticas, las net.intervenciones, las net.vinculaciones. Lógicas que se tejen en lo *online* y en lo *offline* formando un entramado, una amalgama que expresa esa “nueva cultura” de la que hablaba Brea y que Bourriaud explica así:

> “Los años noventa vieron el surgimiento de inteligencias colectivas y la estructura "en red" en el manejo de las producciones artísticas: la popularización de la red Internet, así como las prácticas colectivistas vigentes en el medio de la música tecno y de manera más general la industrialización creciente de las diversiones culturales, produjeron un acercamiento relacional de la exposición. Los artistas buscaron interlocutores: ya que el público permanecía como un ente irreal, los artistas incluyeron a ese interlocutor en el mismo proceso de producción. El sentido de la obra nació del movimiento que unía los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de exposición. (Después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos, como decía Marx.)”[673]

672 María Cristina Mata sostiene: “(…) una alteración sustantiva que producirían las tecnologías y medios de producción y distribución de información en dos órdenes que, convergentes, no pueden confundirse; el de las prácticas sociales y el de su representación.” en Mata, María Cristina (1999) “De la cultura masiva a la cultura mediática” en Revista Diálogos de la comunicación Nº 56, FELAFACS, Lima. Pág. 86.
673 Bourriaud; Nicolas (2008); *Estética relacional;* Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Pág. 102.

4. El caso Iconoclasistas y sus derivas en red

Iconoclasistas es un colectivo que se dedica a producir "talleres, cartografías e investigación colectiva",[674] según explican en su web. Conformado por Julia Risler y Pablo Ares combina el diseño visual, la comunicación, el arte urbano con la *actitud* Copyleft de la libre circulación y apropiación de los materiales.

Además del trabajo que realizan en el territorio con los talleres de mapeo colectivo, Iconoclasistas pone a circular en la web imágenes, gráficas, vectoriales libres para *bajar y usar.* Uno de los objetivos del grupo es proveer de diseños a las distintas organizaciones y movimientos sociales:

> "(…) la idea siempre es crear, a partir de ese horizonte común de sentido que tenemos todos los que estamos laburando en esos temas, estrategias de comunicación a través de recursos de libre circulación que nos permitan a nosotros comunicar y que les permitan a otros apropiarse de ese material y seguir comunicando sus luchas y no sólo comunicando, sino también agitando porque esa es la palabra. Que le llegue a gente que no conoce, que se le pueda explicar, que sea didáctico, que haya una cuestión de pedagogía militante. Son todas líneas de acción que los materiales pueden llegar a tener, solamente requieren de personas que las activen en sus ámbitos."[675]

Esta articulación entre un horizonte común de sentidos y las imágenes pensadas para *agitar* las luchas se ve claramente en las gráficas que agrupan bajo el nombre "Liberadas" y que comparten en su web. Esta serie reinterpreta imágenes propias del imaginario social: fotos, pósters publicitarios, logos de juegos de mesa y hasta diseños de monedas de euro, y las "pone a circular" por Twitter y Facebook. Al derivarlas les otorgan otros sentidos que se construyen en sumatoria o en oposición a los sentidos socialmente establecidos; en eso está el juego, el aporte al fondo común al que se refieren los artistas con *actitud* Copyleft y por eso consideramos interesante plantear un análisis de estas imágenes/imaginarios: (Véase al final del capítulo: "Imágenes Liberadas")[676]

En el caso de la primera imagen, la Miliciana de Waswalito, es la derivación de una foto que ya en su *original* tiene un sentido social fuerte: tomada por el fotógrafo nicaragüense Orlando Valenzuela en 1984, en el marco de la Cruzada Nacional de Alfabetización en Nicaragua,[677] muestra a una mujer con su hijo en el pecho y el fusil al hombro; esta imagen representó a la

674 http://www.iconoclasistas.net/tag/cultura-libre/ Último acceso 6-5-14.

675 Entrevista a Julia Risler realizada en el marco de esta investigación el 1°de mayo de 2010 durante la 13° FLIA que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA.

676 En las redes sociales *online* sólo circulaban las imágenes derivadas con un comentario escrito que refería a la original; pero esa imagen no era mostrada.

677 En los años 80 Nicaragua vivió un proceso revolucionario liderado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional que expulsó del poder a la oligarquía asociada al imperialismo norteamericano e inició una transformación en distintos aspectos como la propiedad de la tierra (revolución agraria), el acceso a la educación y a la salud de las clases populares. Entre sus puntos de acción también proponía la emancipación de la mujer.

revolución en ese país e, incluso, fue recuperada como emblema de la campaña mundial de solidaridad con Nicaragua. Iconoclasistas retoma ese ícono fotográfico y lo *transforma*, no le quita ni el fusil ni el niño; pero le agrega el maíz -alimento de los pueblos latinoamericanos- y las llamas -una suerte de halo-[678] detrás de la cabeza de la joven, un rasgo que se repite en muchas de las iconografías del grupo y que, en la tradición pictórica, representa el poder y la grandeza. En la imagen el nimbo, característicamente circular o triangular, se transforma en llamas.

La segunda imagen es la derivación de un afiche publicitario estadounidense de la compañía eléctrica Westinghouse Electric realizado en el marco de la segunda guerra mundial. La mujer con overol, mostrando su brazo en señal de fuerza y la leyenda de “Podemos hacerlo” remitía al lugar que debió ocupar la mujer durante la guerra y ha sido considerado como un ícono feminista. Sin embargo, también puede leerse desde un lugar nacionalista, de apoyo al país en guerra. Iconoclasistas retoma este póster que está en el dominio público y lo transforma en uno con la cara de Karl Marx, en la misma posición, con la misma ropa y la misma leyenda.[679] El sentido cambia claramente, ya no puede leerse desde el nacionalismo estadounidense, sino desde una crítica al capitalismo del que Estados Unidos es referente, especialmente si se tiene en cuenta que la imagen de la mujer con overol se convirtió en parte de la iconografía estadounidense, se ha usado en campañas políticas y en sellos postales.

La tercera imagen retoma al personaje/logo del juego de Monopoly y le cambia la cara por la de Sarmiento que, en lugar del bastón del personaje/logo del juego de mesa, tiene en una mano una rama de higuera y en la otra los billetes falsos del Monopoly. La derivación se completa con la leyenda “Colonial Mentality” (mentalidad colonial) que da cuenta de la teoría por la cual las ex colonias se sienten “inferiores” respecto de los países colonizadores. Es interesante cómo retoman el logo de un juego en el que el objetivo es construir un monopolio para derivarlo en la imagen de un Sarmiento que estaba preocupado por obtener una inmigración de “calidad”; un Sarmiento colonizado mental y políticamente. Nuevamente, un símbolo de la cultura norteamericana transformado para generar la reflexión crítica.

La cuarta imagen muestra monedas de 1 euro con leyendas que dan cuenta de una situación de crisis y opresión. Esta idea de derivar las monedas surgió a partir de un comentario de un amigo del grupo que señaló que “El euro es como el 1 a 1 en los `90s de Argentina”[680]

Lo que tienen en común estas reinterpretaciones es que retoman imágenes que integran la iconografía tradicional, esa “tupida red de mitos antiguos y modernos de la que estamos

---

678 “Se llama nimbo (latín, *nimbus*) al círculo luminoso que se coloca o se dibuja detrás y alrededor de la cabeza de una imagen. Si sólo rodea la frente o la parte superior de la cabeza se llama *aureola*. Si en el círculo se inscribe una cruz de brazos iguales, se llama *nimbo crucífero* siendo propio exclusivamente de una persona divina. Si el nimbo tiene forma de triángulo, se denomina *nimbo triangular* que es exclusivo de la persona del Padre. El nimbo fue empleado por los egipcios, griegos y romanos en imágenes de dioses y emperadores como símbolo de poder y grandeza.” En http://es.wikipedia.org/wiki/Nimbo

679 Este tipo de prácticas de retomar afiches popularizados y cambiarles el sentido puede vincularse a lo que hizo Roberto Jacoby en 1969 con el afiche del Che Guevara, una intervención a un afiche del Che con la leyenda “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”.

680 http://www.iconoclasistas.net/post/imagenes-libres-de-la-primera-mitad-de-2012/ Último acceso 8-5-14.

hechos, esa trama de imágenes desde la que trabajamos y deseamos"[681] que Martín Barbero define como imaginario, para otorgarle nuevos sentidos, reinterpretarlos y ponerlos a circular *libres.* Y en esa circulación intervienen también las redes sociales *online*. Por ejemplo, la imagen de la Miliciana de Waswalito tuvo 137 "Me Gusta" y fue compartida 32 veces en un posteo del 8 de marzo de 2013. La imagen de Colonial Mentality obtuvo 42 "Me gusta" en un posteo del 10 de septiembre de 2011.

Otra imagen que aparece entre las "Liberadas" es la de *Reprimiendo corazones*, si bien en este caso no hay una derivación explícita de una imagen concreta, esta representación del corazón es un tema común en Iconoclasistas que también circula y circuló por las redes sociales. En Facebook tuvo 154 compartidos y 60 "Me gusta" en un posteo del 30 de mayo de 2012.

Esta idea de reapropiación de materiales que están en los imaginarios colectivos es una característica, un sello, del trabajo de Iconoclasistas que tiene, por ejemplo, toda una serie de pictogramas con la figura de Eva Perón o una imagen de Hugo Chávez transformado en el "Increíble Hugo" o la Pachamama graficada como la mujer maravilla. Son "lugares comunes" revisitados por el grupo y transformados en gráficas reutilizables en stickers, en nuevos pósters, en señaléticas, en grabados para remeras. También se evidencia ahí un cruce entre la historia político-cultural y la industria del entretenimiento al representar, por ejemplo, a Chávez como un poderoso personaje de historietas, al Che como Superman y a Evita como Superchica. Ponen en juego representaciones que, desde algunas miradas teóricas, podrían ser pensadas como parte de la Invasión y el Imperialismo cultural; imágenes que integran nuestras experiencias visuales - porque son parte del mundo del cómic y, principalmente, de la televisión- para transformarlas desde una mirada latinoamericana. Es un juego de complicidades con sus "seguidores" en las redes sociales *online* con los que comparten ese repertorio de imágenes de *lo masivo* y la postura política de la Patria Grande latinoamericana. Esta serie de imágenes que también incluye a Fidel Castro y a Evo Morales, vinculándolos a superhéroes, se llama "La liga latina" reinterpretando a "La liga de la justicia", un grupo de superhéroes del universo DC cómics. Es de 2007 e integra el grupo de imágenes "agit-pop", en esa forma de nombrarlas hay un eco de las estrategias de agitación y propaganda, "agitprop", que usaban en la Rusia bolchevique; pero en Iconoclasistas el agitar está unido al pop, a la cultura popular, a esas imágenes que los medios de comunicación han legitimado y que forman parte de "la textura de nuestras experiencias"[682] y, por lo tanto, son claramente reconocibles. Estas imágenes son pensadas "no sólo como recursos creativos que activen formas comunicativas de resistencia a la legitimidad del sistema dominante, sino que también colaboren en la construcción de un imaginario orientado a interferir en la naturalización de un

681 Martín Barbero, Jesús (1988); *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili, México. "De la transparencia de los discursos a la opacidad del mensaje" Pág. 42.
682 Véase Silverstone; Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Cap. 1: "La textura de la experiencia"; Amorrortu Editores; Buenos Aires.

orden social que impone determinadas formas pensar y actuar."[683] (Véase al final del capítulo Imágenes "La Liga latina")

El dibujo de corazones es recurrente en el trabajo de Iconoclasistas, además de "Reprimiendo corazones" que integra las imágenes "Liberadas", un corazón es también la ilustración de la tapa de su libro *Manual de Mapeo Colectivo* y un corazón es la forma que decidieron darle a la cara de Chávez en las ilustraciones que hicieron para la Revista Anfibia en una nota a raíz de la muerte del presidente venezolano. Este modo de representar a Chávez derivó en experiencias de reutilización de esa imagen que fue pensada para estamparse en remeras. Y esta imagen de Chávez también circuló por las redes sociales *online*, retuiteada y compartida 27 veces en Facebook, además de obtener 59 "Me gusta" en un posteo del 17 de abril de 2013. (Véase al final del capítulo Imágenes "Chávez Corazón")

Iconoclasistas aclara que sus imágenes pueden ser retomadas, reutilizadas, derivadas: "Estimulamos un intercambio horizontal donde los usuarios son también productores que retoman y hacen un uso derivado de las producciones liberadas."[684] Aparece la idea de público que participa de la obra, un público que es parte integrante del proceso de creación de esos materiales libres. La obra aparece, además, no como objeto, sino como proceso; la circulación, la inserción en Facebook y Twitter, los múltiples "compartidos" y las derivaciones tanto en el territorio como en la web contribuyen a construir la obra. Iconoclasistas entiende la producción desde este lugar colaborativo, como un aporte a un fondo común, por eso retoman imágenes que son parte de nuestros imaginarios y subvierten sus sentidos; por eso también nutren su web, su Facebook, su Twitter de recursos reutilizables -concebidos ya desde la idea de convertirse en remeras y stickers- y rastrean las derivaciones que otros hacen de su material.

En su página, además de las "Liberadas", tienen un espacio para "Los vectores libres" que incluye la serie "Baje y use", allí agrupan imágenes vectorizadas (que pueden ser agrandadas, achicadas, coloreadas, es decir, intervenidas) para que militantes, agrupaciones, las descarguen, las transformen y reutilicen. Así lo explican en su web:

> "Sólo hay que "copypastear" el dibujo, ampliarlo a piacere (con un poco de maña y paciencia se puede colorear) e ir probando composiciones para lograr autogestionar flyers y pósters sin tener que esperar a que algún diseñador se los haga."[685]

Además, han generado toda una serie de pictogramas que circulan en las redes sociales *online* y han sido derivados. De hecho, Iconoclasistas ha incluido en su página de Facebook un rastreo de algunas de estas derivaciones. Han creado un álbum llamado "Pictoderivadas" en el que recopilan imágenes de las reapropiaciones de sus materiales que han ido

683 En http://www.iconoclasistas.net/post/figuritas-agit-pop/ Último acceso 9-5-14.
684 En http://www.iconoclasistas.net/categorias/iconografias/ Último acceso 9-5-14.
685 En http://www.iconoclasistas.net/post/vectoriales-libres-iii/ Último acceso 9-5-14.

encontrando en Facebook. Twitter también se constituye en un espacio de reapropiación y circulación de las iconografías que producen. Internet aparece en esta experiencia como un espacio de distribución, de circulación y de fácil acceso a los materiales, sólo hay que copypastear de la web, de las redes sociales *online*. Y esta reutilización se puede hacer desde cualquier lugar: Chile, España, Paraguay, México -que son algunos de los países donde las iconografías han sido retomadas. El territorio no es más una limitación, la imagen digitalizada viaja lejos, atraviesa las fronteras y puede ser intervenida a costos muy bajos con softwares que también son libres o abiertos. En el caso de estos pictogramas hay, además, una causa que los une, ciertas intenciones inscriptas en esos “originales” que lleva a que las reapropiaciones -si bien variadas y diversas- se presenten en los marcos de sentido que Iconoclasistas representa: trabajo solidario, lucha contra los monopolios, construcción colaborativa. Son, como ellos las llaman, “recursos contrahegemónicos de libre circulación”.[686] En este sentido, Internet permite tejer esas redes de miradas comunes y ser un escenario para expresarlas y vincularlas. (Véase al final del capítulo Imágenes “Pictoderivadas”)

4. 1. Internet como espacio de creación colaborativa

Pero para estos pictogramas -Pictogramación, como llaman al conjunto de estos dibujos- Internet no fue sólo un espacio de circulación, sino también de creación. Una serie agrupada bajo el nombre de “Prácticas” se produjo en Internet. Así lo explican los miembros de Iconoclasistas en su web:

> “Muchas de ellas surgieron o se redondearon a partir de una construcción colaborativa generada a través de la red social Facebook, donde diversos contribuyentes -y a partir de una escueta propuesta gráfica- sugirieron nuevas prácticas, discutieron gráficas y representaciones, y debatieron sobre los modos de denominarlas. Estos pictogramas componen una nutrida constelación de nuevos (o remozados) modos de articulación colectiva y emancipatoria, y están en permanente proceso de creación y ampliación. A todos lxs participantes, gracias!”[687]

El 17 de agosto de 2012 lanzaron desde su página de Facebook, a la que han categorizado como “Comunidad”,[688] una convocatoria para relevar iconográficamente las prácticas (artísticas) solidarias. Colocaban la palabra “artísticas” entre paréntesis por lo *fronterizo* de algunas de las prácticas que muestran en ese primer posteo, prácticas que incluyen y otras

686 La anterior página de Iconoclasistas tenía el lema: “laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación”, en mayo de 2012 lo cambiaron a “Espacio de experimentación, recursos libres y talleres de creación colectiva”. Luego migraron su anterior página http://iconoclasistas.com.ar/ a la nueva http://www.iconoclasistas.net/ con el lema: “investigación, cartografías y gráficas colectivas”. Ahora modificaron nuevamente el lema: “talleres, cartografías e investigación colectiva” Último acceso 24-11-14.
687 En http://www.iconoclasistas.net/post/iconografia-colectiva-2 Último acceso 11-5-14.
688 Al Crear Páginas, Facebook da la posibilidad de elegir entre las siguientes opciones: “Lugar o negocio local”, “Empresa, organización o institución”, “Marca o producto”, “Artista, grupo musical o personaje público”, “Entretenimiento”, “Causa o comunidad”.

que exceden los límites de lo que se entiende por arte. En esas primeras prácticas dibujadas y compartidas aparece también la idea de lo artístico desde la que trabaja Iconoclasistas: no desligado de esas otras prácticas que se ubican por fuera de los márgenes de lo que se define como arte, sino que se complementan, en este caso desde la noción nucleante de lo solidario. Así incluyen la creación de software, la producción de comidas comunitarias, las fiestas, como prácticas solidarias que quizás no entrarían en la categoría de artísticas; pero que conviven con el circo, la improvisación y las intervenciones de arte. Y, lo que es más interesante aún, al colocar estas prácticas artísticas junto a las de mercado autogestivo, mecánica autogestiva, se está señalando que las prácticas artísticas también pueden ser solidarias.

En ese primer esbozo sólo tenían 13 pictogramas, pero los miembros de la *comunidad* de Facebook comenzaron a señalar otras prácticas que debían ser relevadas. Propusieron "stenciliadas", "arte terapia", "permacultura", "educación popular", "Ferias del libro Independiente", "cine comunitario","redes sociales online", "prensa libre y de movimientos", "contadores de cuentos", "juegos callejeros", entre otras. Ese primer posteo tuvo 76 "Me gusta", fue compartido 46 veces; pero, lo más importante para el proyecto, tuvo 34 comentarios proponiendo nuevas prácticas para incluir en la pictogramación.

A partir de estos comentarios Iconoclasistas amplió el número de pictogramas y el 30 de agosto publicó una serie de 30 dibujos. Esta vez no le colocaron nombres, sino que pusieron números debajo de cada pictograma para que los miembros de la *comunidad* de Iconoclasistas en Facebook le colocaran un nombre de acuerdo a lo que cada imagen les sugería:

> "Seguimos relevando iconográficamente las prácticas artístiscas-solidarias y de cultura libre de estas épocas (el primer posteo es del 17 de agosto donde recibimos muchas sugerencias). Esta vez no le pusimos nombre pero sí un número debajo. Nuestra propuesta es que las vean y nos indiquen según el número lo que les sugiera la imagen."[689]

Ya no colocan la palabra "artísticas" entre paréntesis, sino que se refieren a artísticas-solidarias y de cultura libre; además al no etiquetarlas abren el juego a los sentidos de aquellos que participan, ya que deben enunciar lo que la imagen les sugiere. Este posteo recibió 72 "Me gusta" fue compartido 79 veces y tuvo 34 comentarios -además de las respuestas de Iconoclasistas- de miembros de la c*omunidad* que aportaron al trabajo. Lo interesante es que ante un mismo pictograma se enunciaban diferentes significados: para el número 2, por ejemplo, surgieron menciones como "televisión abierta", "medios comunitarios", "Vos filmás todo para no salir en la cámara", "Denuncia".

Luego de varios comentarios, Iconoclasistas propuso combinar los pictogramas, como una

689 https://www.facebook.com/pages/Iconoclasistas/209604272456280?fref=ts Último acceso 7-4-2014.

especie de nuevo juego colaborativo para construir colectivamente la pictogramación:

> "Ahora estamos con las prácticas concretas. La idea es que la combinación de algunas pueden relatar el proceso de construcción. Por ejemplo: 5 (lo pensamos juntos), 17 (lo diseñamos colectivamente), 9 (lo construimos de manera colaborativa) 5 y 10 (lo usamos para hacer reuniones y fiestas)."[690]

Sin embargo esta segunda parte de la consigna no generó la participación de la anterior propuesta y ningún miembro de la comunidad jugó a armar vínculos entre los pictogramas, aunque sí continuaron opinando acerca de lo que cada imagen representaba. Los comentarios se escribieron entre el 30 de agosto y el 11 de septiembre, finalmente el 8 de octubre Iconoclasistas anunció que había subido los pictogramas a su página web. De los 13 presentados originalmente, el número se amplió a 30 y de esos 30 presentados en el segundo posteo, algunos fueron transformados a partir de los comentarios hechos en Facebook. Por ejemplo el pictograma número 1 que mostraba un hombre sentado frente a la computadora fue graficado de distinta manera porque en los comentarios lo habían asociado a alguien "esclavizado", también el número 4 que mostraba a una persona hablando a otras y que había sido asociado a "personalista". Desaparecieron algunos como el 11 (que mostraba una persona cubierta por una mancha de pintura) que había sido asociado a censura y el 28 (el dibujo de una persona arrojando una bomba de fabricación casera) que había sido asociado a protesta social y rebelión, y se crearon nuevos: uno que envuelve en el símbolo que representa lo femenino y lo masculino a dos mujeres y a un hombre que sostiene un bebé, para complementar el que sólo incluía mujeres; y se agregó también un pictograma con parejas homosexuales y la bandera del movimiento LGBT a partir del comentario de un miembro de la Comunidad que señaló "demasiada heterosexualidad explicitada". Por su parte, el pictograma 30 asociado a "trabajo comunitario" e "igualdad de género" se convirtió en la imagen de perfil de la página de Facebook de Iconoclasistas. (Véase al final del capítulo Imagen- "Pictogramas de construcción colaborativa en Facebook")
La plataforma de Facebook se convirtió de esta manera en un espacio de trabajo colaborativo que permitió la participación asincrónica y no situada de distintos miembros de la *comunidad* online de Iconoclasistas para crear pictogramas que después serían reutilizados y reapropiados en su circulación permanente por Internet. Esto señalaba Iconoclasistas en su Facebook en relación a la actividad/taller propuesto:

> "Estamos maravillados cómo podemos a través de esta red social armar un pequeño taller virtual que permita un pensar juntos. Muchas Gracias!!!"[691]

Es interesante y a la vez entendible la "sorpresa" de la que dan cuenta los miembros de Iconoclasistas acerca de lo que posibilita el espacio de Facebook, ya que es una plataforma

690 https://www.facebook.com/pages/Iconoclasistas/209604272456280?fref=ts Último acceso 7-4-2014.
691 https://www.facebook.com/pages/Iconoclasistas/209604272456280?fref=ts Último acceso 7-4-2014.

cerrada, es decir, viene “preseteada” y los márgenes de modificación son escasos; hay cosas que Facebook “obliga” a hacer y no pueden ser transformadas, por ejemplo el tratamiento que le da a las imágenes privilegiándolas por sobre los textos; el modo cronológico inverso en que ordena los posteos -que “suben” en la línea de tiempo sólo cuando alguien hace un comentario-, la forma de interacción que propone que se limita al “Me gusta” (aunque el tema no amerite un “Me gusta” no hay opción del “No me gusta”, o sea, de expresar la disconformidad; aunque desde hace un tiempo sí se puede “dejar de gustar de algo” apretando la opción “Ya no me gusta” que quita el pulgar levantado; pero no expresa el cambio de opinión, omite la opinión) a los Comentarios y los “Compartidos”. Si bien no hay limitaciones de caracteres, cuando se sobrepasa un límite el programa reduce el texto visible y coloca “ver más”, editando, de alguna manera, el escrito que se muestra. La disposición de la información también viene prediseñada e, incluso, limita el número de amigos y etiquetas en los perfiles de usuario.[692] Las imágenes también son transformadas por la plataforma, que las reduce en calidad y, a veces, las redimensiona para ubicarlas en los espacios prediseñados para ellas. Esto es lo que Lawrence Lessig describe como la arquitectura que condiciona nuestro uso de Internet, el código que viene dado:

> “Pero, para nuestros propósitos, la más importante de las cuatro restricciones de la conducta en el ciberespacio es la equivalente a lo que denominé *arquitectura* en el espacio real: lo que llamaré *código*. Por código quiero decir, simplemente, el software y el hardware que constituyen el ciberespacio tal como es: el conjunto de protocolos y reglas implementadas, o codificadas, en el software del ciberespacio mismo, las cuales determinan cómo interactúan, o existen, las personas en este espacio. Este código, al igual que la arquitectura en el espacio real, establece los términos en los que entro, o existo, en el ciberespacio. Y al igual que la arquitectura, no es opcional. No elijo si obedezco las estructuras que establece el código; los *hackers* pueden elegir, pero son casos especiales. Para el resto de nosotros, la vida en el ciberespacio está sometida al código, al igual que la vida en el espacio real está sometida a las arquitecturas del espacio real.”[693]

Así, Facebook tiene restricciones que vienen dadas por el diseño de la plataforma, el código/arquitectura. A éstas se agregan las restricciones propias del Mercado, que operan

692 Facebook permite crear: Cuentas de usuarios personales (con los que uno puede hacerse “amigo”), Perfiles de empresa o Fan Pages (en las que se pone “Me Gusta” y se sigue la página) y grupos en los que al unirse se interactúa sobre una temática específica.
Los usuarios están destinados para personas físicas y tienen una limitación de 5000 amigos como máximo. Las páginas de empresa o Fan Pages están diseñadas para negocios, marcas, empresas, comunidades y no tienen un límite de seguidores. En http://facfedmar.wordpress.com/2013/09/02/facebook-como-migrar-perfiles-y-fusionar-paginas-duplicadas/

693 Lessig, Lawrence (1998); “Las leyes del ciberespacio.” Disponible en: http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/segundo/modulos/audiencias-y-nuevos-medios/ciberesp.htm Último acceso 19-5-14.

tanto en el espacio *offline* como en el *online* porque, si bien no hay que pagar por estar en Facebook, nada es gratis y Facebook es una plataforma claramente atravesada por la dimensión de lo económico.[694] Esto se ve en la publicidad dirigida: cada vez que ponemos un "Me gusta", que introducimos un dato de perfil, que aceptamos un amigo eso nutre a Facebook de datos sobre nuestros "gustos" y "consumos" que le permiten proponernos publicidades específicas. Además, y como el mismo Lessig señala, toda arquitectura, todo diseño de código es político.[695] La política de Facebook es la política de la empresa, no es *a priori* una plataforma diseñada para la colaboración y el intercambio; pese a que propone, desde su arquitectura, tender redes de amigos y vínculos, establece modos prediseñados y encorsetados de hacerlo. Sumado a esto, Facebook es de código privativo, por lo que no se puede transformar esa arquitectura, ese diseño.[696]

Iconoclasistas encontró restricciones en esta plataforma; así lo expresan en un posteo del 8 de octubre de 2012 porque no pudieron compartir en los muros de los miembros de su comunidad el álbum con las imágenes; sin embargo encontraron maneras de sortear esos obstáculos para hacer un uso de Facebook que permitió la producción colaborativa. Más allá de las limitaciones inherentes a la arquitectura de esa plataforma, los miembros de Iconoclasistas encontraron las brechas para hacer otros usos de Facebook, para transformar como el inquilino lo hace con el departamento que ocupa. Ocupar Facebook, ocupar el museo, ocupar la galería para dar cuenta de estas maneras de crear colectivamente, para, como señalan los miembros de Iconoclasistas, "pensar juntos".

Muchos de los pictogramas que, como señalábamos antes, fueron derivados y reutilizados son los que surgieron de este taller *online*. Una de las derivaciones más significativas fue la que hizo la casa Invisible de Málaga en un folleto para contar las actividades que llevaban adelante. Utilizaron los pictogramas libres creados colectivamente en Facebook para ilustrar una convocatoria a participar de áreas de desarrollo. Y publicaron esta reutilización en Facebook el 10 de octubre de 2012, mencionando que los íconos habían sido cedidos por Iconoclasistas y redirigiendo a la web de este grupo para que otros puedan acceder también a

694 Nick Briz, un artista de Chicago, posteó un video en el que explicaba sus razones para abandonar Facebook. En este sentido señalaba que Facebook está más interesado en sus anunciantes que en sus usuarios y esto se ve en los siguientes puntos: la burbuja de filtros, los likes reciclados, historias patrocinadas y experimentos con los usuarios. Facebook reordena y destaca publicaciones que tienen valor para sus anunciantes; te avisa que a tus amigos les gusta tal o cual empresa si pusieron un "Me gusta" en algún comentario que las mencionara, aunque fuera negativo, y filtra mensajes de acuerdo a lo que históricamente has ido estableciendo como tus gustos y tus preferencias. El video se puede ver en este link: https://www.youtube.com/user/NickBriz Último acceso 7-9-14.

695 Lessig se refiere al código como limitación como crítica a los códigos cerrados, a la situación de que Internet no es el espacio abierto y libre que creemos, que es un ámbito determinado por condiciones pre-existentes a la persona que navega en la web. Y en este punto, estamos de acuerdo con él. Pero debemos recordar que, tal como hemos señalado en el Capítulo 3, la postura de Lessig se ubica en la matriz liberal, que se entrama con la idea de las libertades individuales. Y, tal como se ha analizado, algunos críticos de las licencias Creative Commons sostienen que Lessig no se distancia de una postura que prioriza la no regulación del Mercado (liberalismo económico). Pero el Mercado no regulado deriva en monopolios, en concentración y, paradójicamente, en control. A su modo, Facebook es un espacio de restricción y de "control" establecido por el Mercado.

696 En este punto hay que tener en cuenta que incluso los softwares de código libre o abierto exigen ciertos saberes de programación por lo que no todos los *usuarios* de esa plataforma pueden transformarlas. Pero, al menos, dan la posibilidad de la transformación, Facebook y tantas otras plataformas restringen a partir de su arquitectura.

esos pictogramas. Así, Internet en general, y Facebook en particular, permiten la circulación de los materiales, la (hiper)vinculación, el tendido de redes. Del taller de Iconoclasistas en la ciudad de Buenos Aires en Argentina, al taller colaborativo en la plataforma de Facebook y al folleto de la Casa Invisible situada en Málaga, España. En este mundo atravesado por las tecnologías digitales los pictogramas viajaron lejos y rápido; pero no lo hicieron invulnerablemente,[697] fueron reinterpretados, transformados y reutilizados. Y siguen circulando por la web, quizás desprendidos ya de su contexto de origen; pero impregnados de sentidos sobre las prácticas solidarias-artísticas y de Cultura libre.

697 Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Capítulo 12 "El Planeta". Pág. 176.

Imágenes Liberadas

Aclaración: Iconoclasistas sólo compartió en las redes sociales online la imagen derivada. Se ofrece la "original" como contraposición/comparación/anclaje de sentido

Imagen "Original"	Imagen derivada por Iconoclasistas
	
	
	

Imagen *original*



Imagen derivada por Iconoclasistas

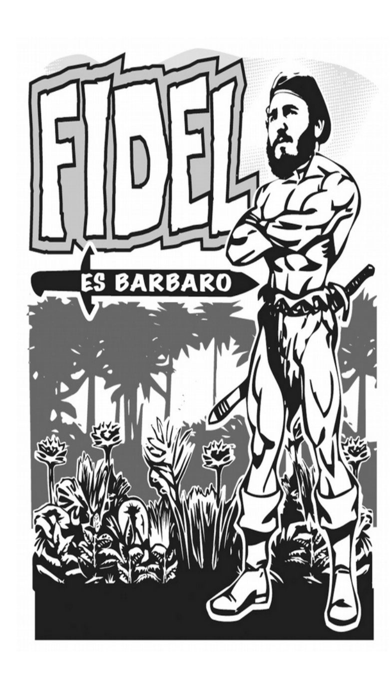


Reprimiendo corazones



La Liga latina
Agit- Pop









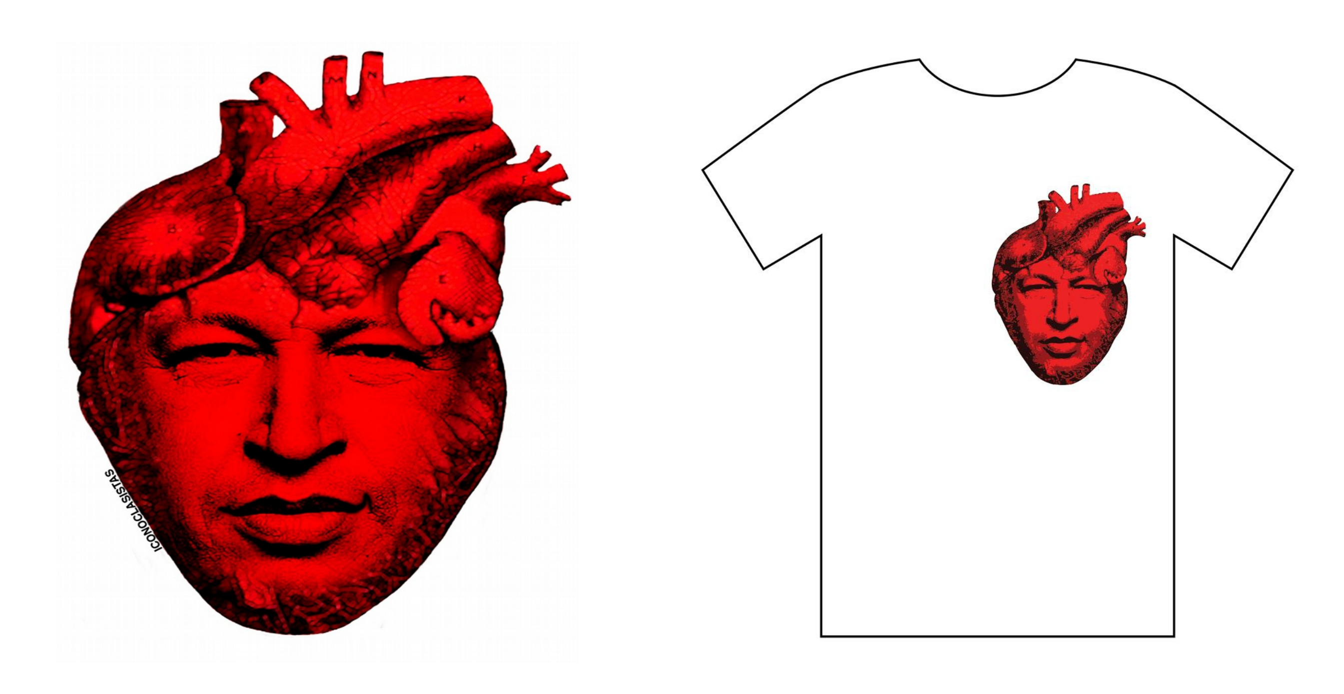






Imágenes Chávez-corazón

Camiseta corazón para bajar, imprimir y sublimar



Reutilizaciones de la imagen de Chávez







Imagen que circuló por Twitter



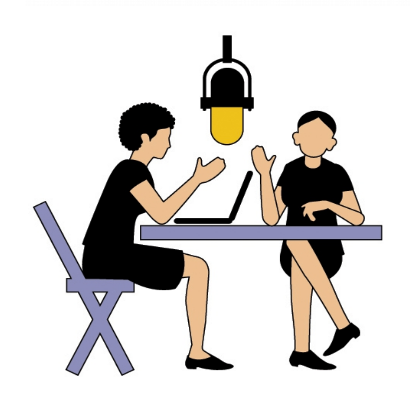
Imágenes "Pictoderivadas"

En circulación en Facebook

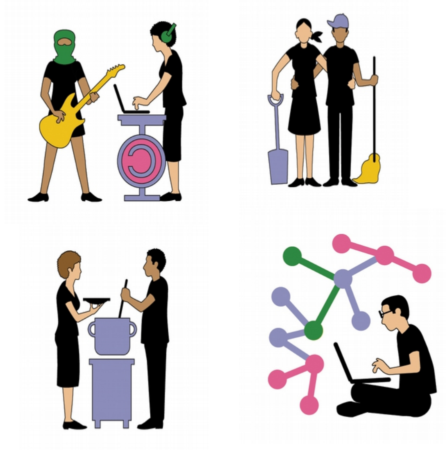
Pictograma de Iconoclasistas | **Derivación**

















Pictogramas de construcción colaborativa en Facebook

Primera propuesta 17-8-2012



Segunda propuesta 30-8-2012



Algunos comentarios a partir de la propuesta del 30-8-2012



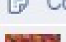
Iconoclasistas
Te gusta · 30 de agosto de 2012

Seguimos relevando iconográficamente las prácticas artístiscas-solidarias y de cultura libre de estas épocas (el primer posteo es del 17 de agosto donde recibimos muchas sugerencias).
Esta vez no le pusimos nombre pero si un número debajo. Nuestra propuesta es que las vean y nos indiquen según el número lo que les sugiera la imagen.

Me gusta · Comentar · Compartir



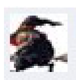
A 72 personas les gusta esto.



Compartida 79 veces



Silvia Borghi 22. El millonésimo círculo (Shinoda Bolem). Grupos de mujeres. "(...) Formar parte de un círculo lleva a formar parte de otros. Al igual que los colonos de la antigua Grecia, que antes de abandonar su ciudad natal acudían al templo y, del fuego que ardía en el centro del hogar circular, tomaban brasas con las que encender el fuego del que ahora sería su nuevo templo, cualquiera que haya formado parte de un círculo sagrado puede llevar ese espíritu –así como ese arquetipo y ese campo morfogenético- a un nuevo círculo o a otro aspecto de su vida. Tal vez te pongas en movimiento y formes un círculo nuevo, o sin moverte pongas en marcha un segundo círculo; quizá al hablar de tu círculo con una amiga hagas que se sienta inspirada y sea ella quien cree un nuevo círculo de mujeres, o es posible que mientras leas este libro decidas que



Hartivismo Tortillón demasiada heterosexualidad explicitada
9 de septiembre de 2012 a la(s) 19:48 · Me gusta



Tienda Cine Si Para cuando un libro con todas estas cosas geniales? ♥
11 de septiembre de 2012 a la(s) 15:18 · Me gusta · 1



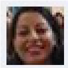
Iconoclasistas Ya las subimos a nuestra página http://iconoclasistas.com.ar/.../08/iconografia-colectiva/
8 de octubre de 2012 a la(s) 12:18 · Me gusta



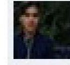
DESTAPIADAS.ORG 9. La autoconstrucción de un techo / 26. la búsqueda de un techo
30 de agosto de 2012 a la(s) 19:36 · Me gusta · 2



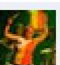
Mar Ina 25- Tu me das un árbol? Yo te doy una remera, pero primero te la pinto.
30 de agosto de 2012 a la(s) 19:38 · Me gusta · 1



Yanina A. Azar 1. esclavizado 2. vos filmas todo para no salir en la camara 3. cooperacion 6. solidaridad 7. reciclo 8. cracion vs maquinas 10. fiestas 11. censura 14. juegos 18. solidaridad 19. negarse a consumir 21. paseo 22. liberacion femenina 23. autoproduccion 26. fidelidad 28. rebelion 29. olla popular 30. trabajo comunitario
30 de agosto de 2012 a la(s) 20:16 · Me gusta · 1



Bastian Galaz 7. el contenedor, para muchos y cada vez mas donde se encuentra el sustento; le vería algo artístico si estuviera en llamas



Maga Castillo Compas, este es el que les decía el lunes. Vean todos los comentarios que explican de qué se trata y seamos parte de esta coonstrucción colectiva!! Agustina Nicoli, Bi Gui, Juliana Camila, Mara Fernandez Nuñez, Aliciaenelpais Delacodicia, Laura Romero y Claudia Paladino!
6 de septiembre de 2012 a la(s) 16:15 · Me gusta · 1



Maga Castillo A partir de los comentarios leídos y sensaciones propias:
3. Huerta comunitaria | 4. Asamblea-Consenso | 5. Mediación-Diálogo | 6. Educación popular | 7. Reciclaje | 8. Expresiones artísitcas | 9. Construcción | 10. Reunión-Fiesta | 11. Censura | 12. Feria | 13. Ayuda mutua-Construcción en equipo | 14. Expresiones artísitcas | 15. Compañerxs | 16. Radio comunitaria | 17. Planificación conjunta-Taller | 18. Movilidad sustentable-Transporte | 19. Activismo-Protesta social | 22. Lucha de género-Organizaciones de mujeres | 23. Autogestión-Reciclado de prendas | 24. Expresiones artíticas | 25. Trueque | 26. Movimientos por viviendas-Búsqueda de un techo | 27. Agromercados-Economía social | 28. Protesta-Lucha | 29. Olla popular | 30. Ayuda mutua
6 de septiembre de 2012 a la(s) 16:39 · Me gusta · 3



Iconoclasistas Lucia la propuesta era ver los iconos y con los números decir a que referían para ver si nosotros íbamos bien, pero cuando los compartamos no van a tener numeros!

Pictogramación (final) en blanco y negro

Algunos problemas para compartir en Facebook

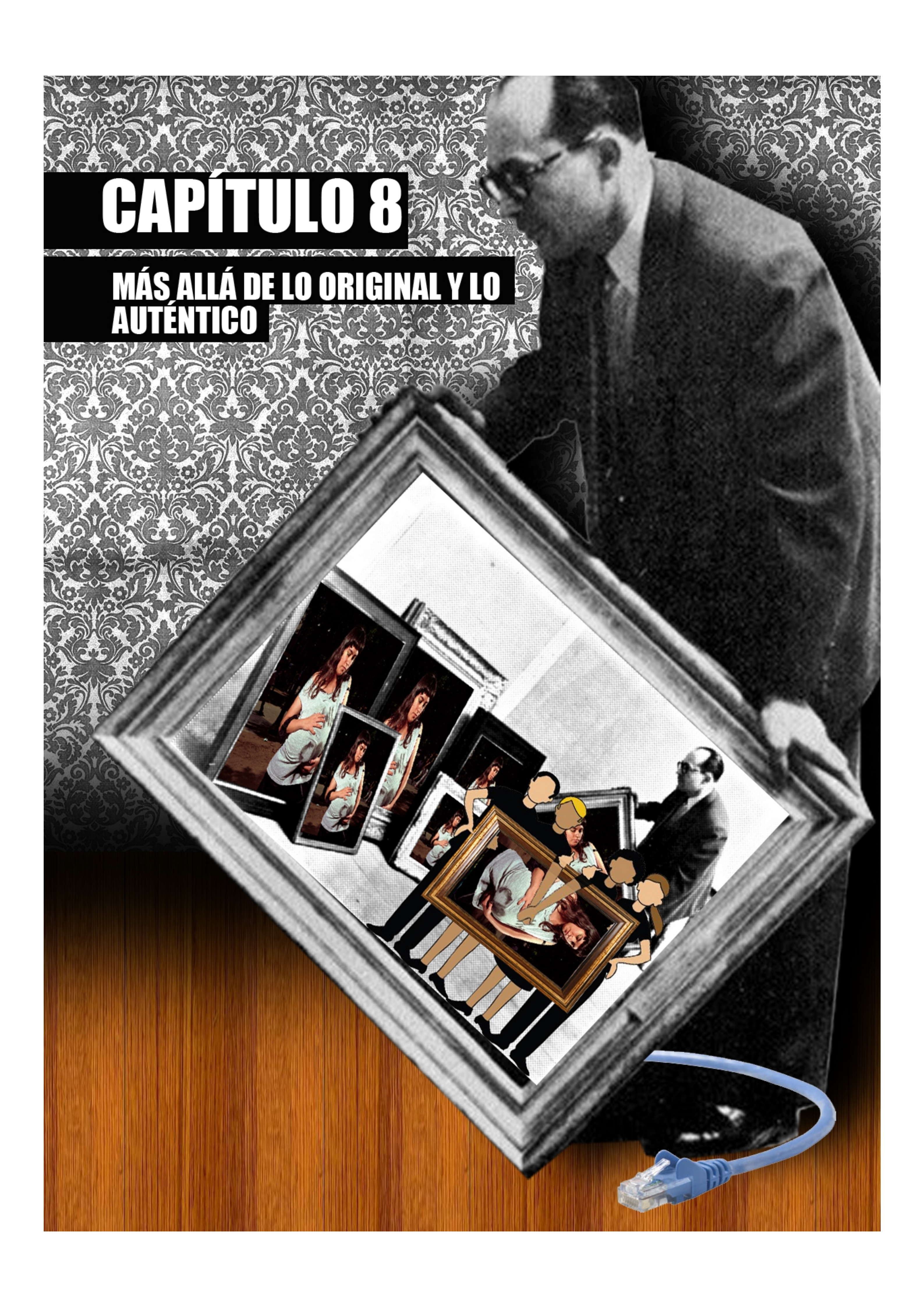


Derivación de Casa Invisible- Málaga



CAPÍTULO 8

MÁS ALLÁ DE LO ORIGINAL Y LO AUTÉNTICO



Capítulo 8: Más allá de lo original y lo auténtico

Sumario

En este capítulo se aborda el sentido del original y la copia atravesados por las tecnologías digitales e Internet. Se hace, además, un recorrido por otras tecnologías -la fotografía, la máquina fotocopiadora- utilizadas en el mundo del arte para producir, copiar y transformar. Se plantea, de esta manera, el debate por las derivaciones que propone el movimiento de la Cultura libre y se retoman experiencias que, desde la *actitud* Copyleft, discuten la idea de lo original como un "estar en el origen".

1. La era de la reproductibilidad digital. O cómo pensar *el original* en Internet

En el capítulo anterior se trabajó la relación del arte y la tecnología y, desde ese lugar, se analizaron producciones enmarcadas en la *actitud* Copyleft. Ahora, nos proponemos pensar específicamente cómo esas tecnologías han transformado una de las características consideradas centrales en las obras: la idea del *único* original. Para pensar esto debemos regresar a un texto fundante: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin. Resulta importante introducir aquí la mirada de Benjamin que sigue siendo, actualmente, retomada por diferentes autores; si bien mucho se ha escrito y se ha dicho desde entonces; parte de las discusiones actuales remiten a este texto que se constituye, de ese modo, en central para pensar la relación arte-tecnologías.

Muchas veces se considera que la reproductibilidad de lo artístico, la posibilidad de copiar el original, comenzó con la fotografía -claro que la fotografía puede considerarse como un "múltiple sin original" como señala Rosalind Krauss,[698] idea que se retomará más adelante-; sin embargo Benjamin plantea que la xilografía, incluso antes de la imprenta, ya permitía reproducir técnicamente el dibujo y hacer copias que podían distribuirse en forma *masiva*.

> "Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes desde luego de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado"[699]

Esta frase de Benjamin da cuenta de un problema que atraviesa al arte desde su institucionalización bajo las reglas de la modernidad occidental: el del original y la copia; el de lo auténtico y lo inauténtico. Benjamin explica que la copia es algo que ha estado presente en el arte -"lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres"[700]-; pero la reproductibilidad técnica instaló otras posibilidades: la copia y la distribución a escalas

698 Véase Krauss, Rosalind E (1996); *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid. Cap: "La originalidad de la Vanguardia". Krauss no está hablando de la fotografía, sino de la escultura de Auguste Rodin "Las puertas del infierno"; pero la caracterización permite también pensar la fotografía.
699 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos*; Taurus, Bs. As. Pág. 21.
700 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos*; Taurus, Bs. As. Pág. 18.

masivas. En este sentido, la imprenta es reconocida como la tecnología que revolucionó, transformó profunda e irreversiblemente los modos de producir, distribuir y consumir los bienes simbólicos.[701]

Walter Benjamin se preguntaba, en los inicios del cine, cómo la posibilidad de reproducir técnicamente las obras estaba transformando los modos de producción y consumo. Retomaba el cine como ejemplo de un arte en el que no hay una preocupación por estar frente *al original,* un arte en el que, además, los modos de contemplar la obra varían. Ya no es la contemplación desde un afuera, sino el meterse como el bisturí de un cirujano. Los modos de representación y consumo del arte estaban cambiando y eran las tecnologías, entendidas en tanto creaciones sociales,[702] las que posibilitaban esas transformaciones.

Debemos pensar que cuando Benjamin escribe ese texto es el cine el que está transformando los modos de acceso a lo artístico y poniendo en discusión la idea del original y de la copia – reforzando el debate creado por la fotografía. Pero esos modos de reproductibilidad son modos analógicos que, si bien ponen en jaque la idea de lo auténtico, aún conservan la materialidad, la corporeidad y lo que esto implica en cuanto a pérdida de datos y de calidad en las múltiples versiones. En este punto hay que tener en cuenta que si bien el cine nunca ha tenido *corporeidad* porque se realiza en el acto de la proyección -es una sombra en una pared- sí hay una materialidad en los rollos de fotogramas que permiten su existencia. La era digital va más allá, ya que no supone ninguna diferencia entre el original y la copia, nada se pierde en el proceso de reproducirla, no hay desgaste porque no hay materialidad, en el sentido en que estamos acostumbrados a pensarla. Las barreras entre *original* y *copia* ya no sólo se desdibujan, sino que prácticamente desaparecen.

La copia digital se diferencia de la analógica en que no se pierde calidad con el aumento de las versiones, no se produce un desgaste del original que, en cierto sentido, pierde su valor como tal. Con esto juegan los grupos que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft y que disputan con las legislaciones vigentes.

> “Por primera vez en mucho tiempo, y con éxito en la práctica, asistimos a un modelo de producción intelectual basado en la copia sin restricciones, que permite que cualquiera mejore las obras, fundado en la producción mediante la colaboración de personas con diferentes objetivos.”[703]

La pregunta que subyace a los modos de pensar el arte en los que se inscriben los artistas que utilizan licencias libres o abiertas es ¿qué pasa con el *original* en este contexto donde la

701 Véase Thompson, John (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación.* Paidós, Barcelona.

702 En este sentido explica Williams: “los inventos técnicos se dan siempre *dentro* de las sociedades, y que las sociedades son siempre algo más que la suma de relaciones e instituciones de las cuales los inventos técnicos han sido excluidos mediante una definición falsamente especializada.” Williams, Raymond (1992); “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales” en Williams; Raymond (editor); *Historia de la comunicación*, vol. 2; Bosch Comunicación; Barcelona. Pág. 184.

703 AAVV (2006); *Copyleft Manual de uso*; Traficantes de sueños, Madrid. Pág. 39. Disponible en línea en http://www.traficantes.net/index.php/editorial/catalogo/otras/copyleft_manual_de_uso2

tecnología posibilita, ya no la copia analógica, sino la copia digital? Y en esa pregunta por el original hay también una pregunta por la *originalidad* y la creación, ¿es posible pensar en producciones originales, en estos sentidos de la palabra: lo único e irrepetible que se da en el aquí y ahora? La unicidad, entendida en el sentido de lo íntegro, es un aspecto que entrará en discusión en estos modos de entender la producción artística que, por ejemplo, permiten la transformación y la deriva. No hay creación original, no hay palabra adánica y tampoco hay obra aurática, única e irrepetible.

Por su parte, Rosalind Krauss explica que "(...) la noción de autenticidad se vacía de todo su sentido cuando se la aplica a esos medios cuya esencia es la multiplicidad".[704] Lo interesante es que esta crítica del arte no se está refiriendo a la *copia* en Internet, sino a la escultura de Rodin, "Las Puertas del Infierno" a la que denomina "un arte de múltiples sin originales."[705]

La fotografía, el grabado, el cine son artes de múltiples sin originales; claro que en esa multiplicidad no se pone en discusión la condición de auténtico. La autenticidad está dada por el número de copias que permite el autor antes de *romper el molde*. El resto, aunque pudieran salir de la misma matriz, de la misma plancha, del mismo negativo serían, no in-originales, sino in-auténticas. Con la certificación de autenticidad la Institución Arte encontró la manera de, según Pagola, regular la copia, aunque no aceptarla.

> "(…) no fue hasta avanzado el siglo XX que el arte logró regular (no aceptarla) esa característica desestabilizadora, con la "copia de museo", la "copia de época" y la edición limitada; retrocediendo en las aventuras de las vanguardias en el uso de imágenes de otros -en el collage principalmente, o la creación colectiva o compartida – en los juegos surrealistas como el "cadáver exquisito" o en las experiencias de la Bauhaus."[706]

La Gioconda, por ejemplo, tiene su *original* en el Louvre; pero otros museos tienen copias que son aceptadas en tanto tales; el Museo del Prado tiene una que habría hecho un estudiante de Da Vinci.[707] La copia de época, por su parte, refiere a la certificación que da que un artista haya vivido y producido en determinada época para validar, por ejemplo, las fotografías de las cuales pueden hacerse miles de copias a partir de un negativo. A mayor posibilidad de reproducción la obra pierde valor en el Mercado, por ese motivo se busca limitar y certificar su número, regularlo, controlarlo. En este sentido, la edición limitada es la que, como su nombre lo indica, limita el número de copias estableciendo *a priori* la cantidad que circulará y que, por

---

704 Krauss, Rosalind E (1996); *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid. Cap: "La originalidad de la Vanguardia". Pág. 167.

705 Krauss, Rosalind E (1996); *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid. Cap: "La originalidad de la Vanguardia". Pág. 170.

706 Pagola, Lila (2008); "Apunte del seminario Arte mediado por tecnologías de la Maestría en Procesos educativos mediados por tecnología – CEA – UNC" disponible en: http://www.ocw.unc.edu.ar/cea/arte-y-tecnologia/actividades-y-materiales/apuntes

707 "Presenta la particularidad de que fue pintada al mismo tiempo y en el mismo taller que la original, por un alumno de Leonardo." en http://es.wikipedia.org/wiki/La_Gioconda_(copia_del_Museo_del_Prado) o en https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/mona-lisa-o-la-gioconda/

lo tanto, serán consideradas auténticas. Esto es una manera de proteger el Mercado del arte, es un resguardo para el coleccionista, para el patrimonio del museo, un resguardo de que sólo unas pocas copias van a ser autenticadas. En este sentido, señala Graw:

> "Los artistas que trabajan con medios que son reproducibles por naturaleza, tales como la fotografía o la serigrafía, toman las medidas para asegurarse de que las imágenes producidas sólo circulen en un número pequeño de copias por supuesto siempre firmadas. Las series, dada su cantidad limitada, también surgieren una aura de exclusividad y le dan a su poseedor el sentimiento de haberse asegurado un bien escaso. Una diferencia crucial entre una obra de arte y un producto capaz de ser producido de forma ilimitada, es que una obra de arte promete una conexión más cercana a su maestro, permitiéndole imaginar al poseedor que existe una relación íntima entre él y el artista."[708]

Así como existen copias certificadas, también existen falsos autenticados, copias hechas por artistas que imitan a algún autor reconocido y lo presentan al Mercado abiertamente como copias. Obviamente, son más accesibles que las obras originales; pero generan todo un Mercado del "arte de lo falso". Según explica María Isabel Baldasarre durante mucho tiempo fue una práctica común que, con fines educativos, los museos y las academias de arte adquirieran calcos en yeso de esculturas que estaban exhibidas en otras instituciones y que "el status de copia no ponía en cuestión ni impedía su apreciación como obra artística".[709] Es decir que la copia constituye un problema principalmente para la dimensión económica del arte, más que para su dimensión estética, especialmente la copia digital que no reporta una pérdida de la calidad respecto del original; pero de la que es más complejo establecer la *inautenticidad.*

Benjamin veía en la reproductibilidad, y por lo tanto en la copia, una pérdida del aura, una pérdida del ritual y el contexto, entendiendo el aura como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)".[710] Sin embargo, no consideraba que la copia -la posibilidad de reproducción de la obra- pusiera en riesgo al arte como sí lo sostuvieron Adorno y Horkheimer:

> "La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social."[711]

---

708 Graw; Isabelle (2013) *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires. Págs. 38 y 39.

709 Baldasarre, María Isabel (2005); "Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo" en *Original, Copia...Original?*, selección de trabajos presentados al III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA); Bs. As. Pág. 24.

710 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos*; Taurus, Bs. As. Pág. 24.

711 Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, "La industria cultural. Ilustración como

En este sentido, señala Arancha Rodríguez Fernández en su texto “Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: una lectura interdisciplinar”:

> “Precisamente porque la copia carece de aura, la reproducción técnica de la obra de arte no supone, para Benjamin, un peligro a priori para el arte, ni un “empobrecimiento”, como afirmaban Adorno y Horkheimer (1988: 3) sino simplemente una refuncionalización.”[712]

Y la refuncionalización pasa por el acceso, a mayor cantidad de copias, mayor posibilidad de circulación y mayor posibilidad de que esa obra llegue a más receptores. La relación de los públicos con las obras se transforma. De hecho, y tal como señalábamos, la copia existe desde antes de que las tecnologías de la comunicación – desde la imprenta a nuestros días– facilitaran la reproducción; pero es en la época de la llamada *sociedad de masas*[713] donde esa reproducción viene acompañada de una idea de acceso. El término masa, que no compartimos, entiende al acceso como uniforme y a los receptores como homogéneos, indiferenciados. Si bien el posicionamiento que se adopta en esta tesis se aleja de pensar en sociedades de masas o cultura de masas –preferimos pensar desde categorías como culturas mediáticas o mediatizadas– en este punto interesa señalar la *masificación* –en términos de aumento de la disponibilidad de los bienes simbólicos por la posibilidad de ser reproducidos– del acceso a lo artístico que habilitan las tecnologías, propiciando esa refuncionalización de la que habla Benjamin. La obra en la época de su reproductibilidad técnica puede exhibirse *más*, puede desplazarse, deslocalizarse, separarse de su lugar de producción:

> “La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo (...) Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza.”[714]

De esta idea se desprende que ya la reproductibilidad mecánica (analógica) transformó la idea

---

engaño de masas”; Editorial Trotta, Valladolid (3era edición). Pág. 166.

712 Rodríguez Fernández, Arancha (2013); “Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: una lectura interdisciplinar”; Universidad Complutense de Madrid, Universidade Lusófona do Porto. Disponible en: http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf

713 Autores como Gustave Le Bon; Gabriel Tarde se refieren a las sociedades de masa. Ya más avanzado el siglo XX Ortega y Gasset se preocupará por las relaciones de las masas con el arte. Manejan un concepto *negativo* de la idea de masa. Luego, el concepto adquiere otros sentidos, especialmente en la sociedad norteamericana, con el acceso a una cultura de masas a través de los medios de comunicación, primero la radio, el cine y las revistas y luego la televisión. En este punto sociedad de masas se vinculará a la idea de consumo dentro del “american way of life”. En comunicación, las corrientes funcionalistas son las que han pensado al receptor en tanto masa homogénea y uniforme.

714 Benjamin, Walter [1936] (1989). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Bs. As. Págs. 29 y 30.

de la recepción; luego, las tecnologías digitales e Internet facilitarán la interacción transformando una vez más la noción del destinatario de las *obras.* Benjamin ve, además, en esta posibilidad de reproducción y en las artes que se basan en esa reproducción -por ejemplo el cine- un potencial emancipatorio porque el modo de vincularse con el público es otro, y esos otros modos generan otras sensibilidades:

> "(…) el arte abordará la más difícil e importante movilizando a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultual porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa."[715]

Tal como se señaló, la posibilidad emancipadora de la copia –la *democratización*[716] del arte que posibilitan las tecnologías de comunicación– será uno de los aspectos centrales de reivindicación en el movimiento de la Cultura libre. Sumado a esto, la copia digital es entendida como un bien intangible y, por lo tanto, no rival ya que puede ser compartida sin que se consuma o se agote (se diluye la idea de obra como un bien escaso). Pero, más allá del aspecto legal y el trastocamiento a los modos de entender la propiedad; la copia digital produce transformaciones en las concepciones de *lo original:*

> "En el arte con nuevos medios la cuestión de la autoría y las copias ha estado presente desde el inicio, en cuanto retoma estos planteamientos originados por la fotografía y el cine y los lleva a su extremo práctico: distancia cero entre original y copia, autoría compartida en cuanto obra interactiva potencial."[717]

Es esta distancia cero a la que refiere Pagola la que desestabiliza el mundo del arte, especialmente el Mercado del arte, y borra la línea que separaba *lo original* de lo replicado. Hay producciones artísticas que desde su concepción/origen se piensan, se producen para ser replicadas, copiadas. Entra aquí en juego otro aspecto, el de la habilitación a la copia y a la multiplicación. No es posible falsificar aquello que se ha permitido duplicar.[718] Y con

715 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Bs. As. Págs. 54 y 55.

716 Se coloca democratización en cursiva ya que se considera que no hay una democratización completa desde el momento en que existen brechas de acceso materiales y simbólicas.

717 Pagola, Lila (2008); "Apunte del seminario Arte mediado por tecnologías de la Maestría en Procesos educativos mediados por tecnología – CEA – UNC" disponible en: http://www.ocw.unc.edu.ar/cea/arte-y-tecnologia/actividades-y-materiales/apuntes

718 La idea de copia que se acepta en el "mundo del arte" está claramente separada de la idea de falsificación. La falsificación es aquella copia que quiere ocupar el lugar del original, que pretende ser el original. La copia de la que

tecnologías que habilitan la multiplicidad, por un lado, y lo auténtico dado por la habilitación de la duplicación, por otro, tal vez no se está perdiendo el original; sino generando un original en cada copia. Es el oxímoron, la contradicción en sí misma posibilitada por las tecnologías; pero también por marcos de comprensión de lo artístico desde el lugar de lo *múltiple sin originales.*
En este sentido, Gabriela Mitidieri, integrante de Sub Cooperativa de Fotógrafos (un colectivo que trabaja desde la *actitud* Copyleft), explica la intervención que realizaron en la 3° Fábrica de Fallas -que se llevó a cabo el 27 y 28 de noviembre de 2010- y que tenía que ver con poner en jaque la idea de original y copia:

> "La idea detrás de la puesta es la posibilidad de hacer una serie de fotos de la misma persona y que el mismo retratado se duplique en distintas posiciones dentro de la foto, dentro del cuadro. Entonces, la idea de poner en cuestión algo que con la foto sucede mucho, que tiene que ver con el original y la copia, con el tema de la reproductibilidad, con el tema del fetiche del original y la duplicación de ese uno y sus dobles."[719]

Volviendo a Benjamin, podemos señalar que para este autor la reproductibilidad de la obra la desliga del ritual, la emancipa y la coloca en el lugar de la mercancía, en el sentido de algo pensado para ser reproducido. En este punto es interesante tener en cuenta cómo se da la relación de las tecnologías con los contextos, con las formas de producción y de organización. Las tecnologías, que surgen en un contexto y bajo determinados modos de organización, contribuyen a la transformación de esos contextos y de esos modos de organización. Por ejemplo, transforman los modos de producción de lo artístico, sus sentidos, los modos de acceso. Y, si bien en algún punto la tecnicidad puede favorecer a las Industrias Culturales en sus lógicas productivas; también puede implicar la *liberación* de las producciones artísticas de ciertos circuitos, de ciertos cánones creativos, de la idea de unicidad.
Genette sostiene que "el día que las técnicas de reproducción proporcionen copias perfectas, *La Gioconda* o la *Venus de Milo* pasarán a ser artworks tan múltiples como *El pensador* o la *Cartuja de Parma".*[720] Se refiere a las posibilidades técnicas de la duplicidad en los grabados y las esculturas, los múltiples sin originales de los que habla Rosalind Krauss.
Tal vez ese día en que las tecnologías pongan en jaque a *lo único* haya llegado ya y, desde estos marcos que resignifican los sentidos de *lo original* y *lo auténtico,* trabajarán los artistas que participan del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Los desarrollos tecnológicos más recientes e Internet intensifican y profundizan una discusión que ha atravesado el campo del arte y que estos grupos retoman en un contexto en que el debate se da en torno de lo *pirateado*, como otra manera de referirse a lo *inauténtico*.

---

se trata aquí, en cambio, es aquella multiplicación que habilita la tecnología y sobre la que la Institución arte regula cantidades para evitar diluir el valor de cambio que otorga la promesa de un *bien escaso* en el Mercado.
719 Entrevista a Gabriela Mitidieri de Sub Cooperativa de fotógrafos realizada en el marco de esta investigación el 28 de noviembre de 2010 durante la 3era Fábrica de Fallas.
720 Genette, Gérard (1997); *La obra de arte: inmanencia y trascendencia*. Lumen, Barcelona. Pág. 20.

> “Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos”[721]

Bourriaud se refiere a cómo ciertas prácticas vinculadas a las tecnologías han transformado los modos de pensar y producir el arte, lo define como generador de actividades, como portal y no ya como obra finita a ser contemplada: la lógica de las redes reconfigurando las prácticas artísticas. También se refiere a cómo se han difuminado las fronteras entre consumo y producción. Retoma tres ejemplos que, quizás, podrían considerarse paradigmáticos de los otros usos que propone la tecnología: la práctica del DJ, la del webmaster y la del artista de la postproducción. Todos trabajan a partir de algo ya creado y le dan otras formas, otras características, produciendo algo diferente.

> “Los tres son semionautas que antes que nada producen recorridos originales entre los signos. Toda obra es el resultado de un escenario que el artista proyecta sobre la cultura, considerada como el marco de un relato - que a su vez proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito”[722]

Así, como diría Stallman, lo que permiten las tecnologías digitales e Internet es que compartir sea más fácil. No es que inauguren esta práctica (la cultura y la producción están atravesadas por la historia de *robos,* reconocidos o no); pero la vuelven más accesible. En este sentido, Bourriaud vaticina:

> “La supremacía de las culturas de la apropiación y del reprocesamiento de las formas introduce una moral: las obras pertenecen a todo el mundo, parafraseando a Philippe Thomas. El arte contemporáneo tiende a abolir la propiedad de las formas, en todo caso perturba sus antiguas jurisprudencias. ¿Nos dirigiríamos hacia una cultura que abandonaría el copyright en beneficio de una gestión del derecho de acceso a las obras, hacia una especie de esbozo del comunismo de las formas?”[723]

Para Benjamin, al reproducirse técnicamente, la obra pierde su “aura” ya que ese “aquí y ahora” sólo es posible frente al original; pero en esta pérdida de lo aurático el arte gana lo político, la posibilidad de pasar de lo individual a lo colectivo. Y en esa colectivización de lo artístico se trasciende “la división del trabajo entre el artista y el técnico, el trabajador intelectual y el manual”.[724] Es en la reproductibilidad, en la copia, donde el arte, desligado de

721 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Págs. 8 y 16.
722 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Págs. 14 y 15.
723 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Pág. 39.
724 Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el*

la magia y el ritual -religioso y secular-, encontrará el camino para la relación con el público y, en ese vínculo, encontrará el camino para la transformación. Entendida desde este lugar, la copia se desliga de la carga negativa para convertirse en una posibilidad, no sólo desde el acceso, sino también desde la construcción de sentidos. La copia emancipa, la copia libera y la copia, principalmente la digital, posibilita instalar el debate por otros modos de gestionar los bienes comunes.

2. La fotografía: un antecedente de la multiplicación

La experiencia de Sub Cooperativa de Fotógrafos citada antes no hace más que continuar toda una tradición en la que la fotografía, desde su lugar de un arte de *múltiples sin originales*, reflexiona en torno a la copia. Las experiencias de Sherrie Levine que re-fotografiaba fotografías hechas por otros son un claro manifiesto sobre la copia y el apropiacionismo: un debate que ha atravesado la historia de la fotografía que, desde sus orígenes, fue cuestionada por *reproducir*, por habilitar la multiplicación y *carecer de original*. La Institución arte buscó maneras de controlar las posibilidades de reproducción de las imágenes fotográficas, en primer lugar intentó correr a la fotografía del campo del arte, considerándola como una actividad manual, mecánica y sin intervención de lo humano. Esto se debía, principalmente, al temor de que la fotografía desplazara a la pintura. Este miedo llevó a plantear a la fotografía como una "blasfemia" porque, como explica Benjamin en su texto "Pequeña historia de la fotografía", sostenían que sólo el artista-genio podía fijar la "imagen divina".[725]

> "ese concepto filisteo del arte al que toda ponderación técnica es ajena, y que siente que le llega su término al aparecer provocativamente la técnica nueva."[726]

Un concepto de arte que, como señala Benjamin, desconoce sus imbricaciones con la técnica/tecnología y que, además, sitúa al artista en el lugar del "genio creador", único iluminado para pintar la obra divina. Frente a esta *nueva* tecnología que parecía venir a desplazar a los artistas, la Institución arte reclama protección, la misma protección que reclamará frente a Internet y sus lógicas de circulación. Ante cada *nueva* tecnología que interviene en el escenario artístico, ciertos sectores verán un enemigo, una deshumanización de su trabajo, un falsificador. Otros, en cambio, se apropiarán de esas tecnologías para transformar la fisonomía de la práctica artística.

Pero, como señalábamos antes, la fotografía no sólo amenaza la práctica del pintor, sino también la idea de originalidad y unicidad de la obra. Ante esto, la Institución arte intervendrá para evitar la multiplicación de las copias, la pérdida de una idea de obra *originaria*. Ya que la

---

Instituto de Frankfurt. Siglo XXI, México (Trad. de Nora Rabotnikof Maskivker). Pág. 296.

725 Benjamin, Walter [1931] (1989). "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Bs. As. Pág. 64.

726 Benjamin, Walter [1931] (1989). "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Bs. As. Pág. 64.

foto es siempre la copia de un negativo -borrando el límite entre lo original y la réplica- se establecerán condiciones para resolver cuáles copias son auténticas y cuáles no:

> "Le aseguró a la fotografía un rango de artisticidad -de segundo nivel, eso sí- a condición de que garantizara la perfecta distinguibilidad entre reproducción y original. El enmarcado aparatoso, la constante interposición de un amplio *passe-par-tout,* el desarrollo de una cierta pictorialidad, la apergaminada insistencia en la "calidad técnica", el empleo de papeles con textura y luces propias y, sobre todo, el riguroso control de la tirada, constituían el conjunto de dispositivos que en el campo fotográfico fraguaban lo que Derrida llamaría el *parergon,* el "aldededor de la obra" que aseguraba su consistencia como tal -y permitían claramente diferenciarla de su reproducción. El aura del original -y con ello la tranquilidad de la institución-Arte- quedaba preservada."[727]

Así, la potencialidad de la tecnología fotográfica quedaba limitada por relaciones de poder institucionales, por la intención de preservar un *modo de ser* de lo artístico. El nuevo *sensorium* al que se refiere Benjamin cuando piensa en las posibilidades de otras formas de mirar que abre la fotografía (el retardador, el aumento, dan otras perspectivas); pero también la interrelación de esta tecnología con la pintura, incluso para aquellos grupos que le temían y, por temerle, transformaban sus modos de pintar *la realidad* –es el caso del Impresionismo-– dan cuenta de que esta tecnología –como otras antes- se había imbricado en el mundo de lo artístico y no había controles que la Institución arte pudiera ejercer para borrarla. Y, aunque la fotografía no significó la muerte de la pintura, sí la transformó y sí transformó al arte al posibilitar – a escalas mucho mayores que tecnologías anteriores- la duplicación, la réplica, la copia de la copia. Fue justamente la búsqueda de la posibilidad de replicar la que llevó al surgimiento de la fotografía, ya se habían desarrollado tecnologías para replicar siluetas o la llamada "camara clara"[728] que permitía ver el retrato y el objeto a retratar al mismo tiempo posibilitando una suerte de calcado.[729] Resulta paradójico, entonces, que aquello que se buscaba -poder producir en serie- haya sido luego la principal causa de *censura*. Claro que este producir en serie era asociado con una necesidad industrial, una necesidad del retratista que se ganaba la vida pintando rostros, y no con una *necesidad* del campo artístico. De hecho, algunos de los creadores de la fotografía no buscaban la producción de copias, sino

727 Brea; José Luis (2002); *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales;* Editorial CASA; Salamanca. Pág. 86.
Disponible en: medialab-prado.es/mmedia/10/10509/10509.pdf/download

728 "La cámara clara o cámara lúcida realiza una superposición óptica del tema que se está viendo y de la superficie en la que el artista está dibujando. El artista ve las dos escenas superpuestas, como en una fotografía que se haya expuesto dos veces. Esto permite al artista transferir puntos de referencia de la escena a la superficie de dibujo, ayudándole así en la recreación exacta de la perspectiva." En http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_l%C3%BAcida

729 En este sentido, señala Gimpel: "El anhelo de los artistas de obtener parecido lleva a algunos investigadores a descubrir los medios para ejecutar retratos baratos con procedimientos mecánicos u ópticos" en Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona. Pág. 126.

simplemente la producción de una imagen única:

> "(...) es paradójico señalar que entre los principales inventores sólo uno de ellos se interesó en un procedimiento que permitía copias (Talbot, introduciendo el proceso negativo-positivo, mientras los demás buscaban un positivo directo y único) y para saturar la contradicción, fue este mismo inventor quien prácticamente impidió la difusión de su invento "protegiéndolo" con una patente que establecía el pago de un canon para todo aquel que quisiera usarlo; a diferencia del daguerrotipo, comprado por el Estado Francés y puesto inmediatamente en dominio público."[730]

Pagola menciona la contradicción entre generar una tecnología que habilita la reproducción y restringir el acceso con patentes; algo bastante parecido a lo que ocurre actualmente con Internet. Pero, volviendo a la fotografía, debemos señalar que esta tecnología permitirá más que sólo calcar retratos. Y es esa irrupción transformadora la que preocupará a esos sectores de artistas que veían en peligro su trabajo. Benjamin, como sosteníamos antes, ve en la fotografía la posibilidad de un nuevo *sensorium* -que luego continuará con el cine- el de la reproducción que permite la proximidad. Frente a la lejanía del original -duradero y singular- la copia se presenta cercana, fugaz y repetible. La copia es accesible, en los múltiples sentidos de esta palabra. Y la fotografía permite duplicar el arte, copiarlo, distribuirlo. Es en este marco que Benjamin sostiene:

> "Y sin embargo, la repercusión de la reproducción fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es sólo el botín de la *cámara*.(...) surge entonces como obstáculo la transformación que, aproximadamente al mismo tiempo y por medio de la elaboración de las técnicas reproductivas, experimenta la percepción de grandes obras. Ya no podemos considerarlas como productos individuales; se han convertido en hechuras colectivas, y por cierto de modo tan potente que para asimilarlas no hay más remedio que pasar por la condición de reducirlas. Los métodos mecánicos de reproducción son, en su efecto final, una técnica reductiva, y ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no sabría utilizarlas"[731]

Del arte como fotografía a la fotografía como arte; esta tecnología transforma los modos de hacer arte y lo que se define como tal. Y, en la actualidad, va incluso más allá porque,

---

730 Pagola, Lila (2008); "Apunte del seminario Arte mediado por tecnologías de la Maestría en Procesos educativos mediados por tecnología – CEA – UNC" disponible en: http://www.ocw.unc.edu.ar/cea/arte-y-tecnologia/actividades-y-materiales/apuntes

731 Benjamin, Walter [1931] (1989). "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Bs. As. Págs. 78 y 79.

acompañada por la computadora y la digitalización ya no sólo permite la múltiple copia desde el negativo, sino que puede ser copiada sin necesidad de negativos, sin necesidad de materialidades; puede ser retocada, trastocada, intervenida de manera mucho más sencilla. Si ya en la "ontología de la imagen", como señala Brea, es indiscernible el original de la copia, ya que la fotografía es "multiplicidad irreductible";[732] su combinación con la computadora y con Internet potencia esa reproductibilidad, esa indistinción entre original y copia, esa inexistencia de *lo original.* Y en Internet los controles puestos por la Institución arte para certificar autenticidades, especialmente el que limita el número de copias, pierden significado. Es este escenario el que lleva a autores como Brea o Bourriaud a preguntarse si puede seguir existiendo una distancia entre el original y la copia, si puede pensarse aún en esta distinción.[733]

La intervención de Sub Cooperativa de fotógrafos en la 3era Fábrica de Fallas trabajó sobre la idea de la duplicidad de las personas; con imágenes digitales y fotomontaje, situaba a los asistentes a la feria de La Tribu en un diálogo consigo mismos, en una duplicidad, copiando lo incopiable, lo único: el ser humano. (Véase al final del capítulo "Clones de Fábrica de Fallas").

La fotografía tuvo un impacto en las sociedades urbanizadas porque posibilitó el acceso de las clases menos adineradas a retratos, a imágenes de sí mismas que enviaban a sus familiares que estaban lejos. La fotografía está unida, de este modo, a una idea de calcarse para trasladarse *virtualmente*, para llegar lejos en re-presentación. La fotografía permitió este contacto, esta construcción del lazo y el vínculo porque era reproducible a bajos costos:

> "(...) el creciente interés en las imágenes reproducibles -y especialmente en imágenes de personas- es en sí mismo, casi con seguridad, una respuesta a problemas bastante nuevos de percepción e identificación dentro de una sociedad caracterizada por una movilidad y unos cambios sin precedentes. A estos factores básicos se añadieron después los efectos de la vasta dispersión de las familias en las generaciones de la emigración, la colonización y la urbanización. Dentro de esta dispersión, la imagen personal reproducible a bajo coste adquirió una gran importancia cultural, al tiempo que se fortalecían los efectos culturales internos de la nueva psicología social de la imagen."[734]

Así, la intervención de Sub Cooperativa de fotógrafos que, justamente, se llamó "Clones" era

---

732 Brea; José Luis (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Editorial CASA; Salamanca. Pág 87.
Disponible en: medialab-prado.es/mmedia/10/10509/10509.pdf/download

733 Véase Brea; José Luis (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales;* Editorial CASA; Salamanca.
Disponible en: medialab-prado.es/mmedia/10/10509/10509.pdf/download y Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

734 Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales"; en *Historia de la Comunicación. Vol.2. De la imprenta a nuestros días;* Bosch Casa Editorial, S.A; Barcelona. Pág. 199.

un retomar esa característica *histórica* de la fotografía y llevarla aún más allá con la posibilidad del fotomontaje y la intervención digital. Y La Fábrica de Fallas era el escenario ideal para reflexionar en torno a la idea de la copia, de lo uno y sus múltiples; una Fábrica de Fallas destinada al Copyleft y la Cultura libre, cosida por la idea de que los bienes simbólicos no se agotan al compartirlos, sino que se enriquecen.

El Proyecto Derivadas, que analizaremos más adelante en este capítulo, también trabajó con fotos que fueron derivadas. Si bien no todas las obras *cedidas* para ser derivadas eran fotografías, el artista que fue derivado por mayor cantidad de otros artistas fue el que presentó una muestra fotográfica. Tal vez sea porque, como dice Brea, la foto es ontológicamente copia.

3. Del Copy Art a la *réplica* digital

Tal como se explicó en el Capítulo 3, la ley que en Argentina regula los derechos de copia es la 11.723, conocida como la Ley de Propiedad Intelectual. Esta legislación considera un delito la reproducción sin el debido permiso de los autores, editores o distribuidores. De hecho, los libros suelen editarse con la leyenda "No puede reproducirse ninguna parte de este libro por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso del editor." La fotocopiadora, entonces, es una tecnología del delito porque habilita aquello que la ley impide. De hecho, desde 2000 existe el Centro de Administración de Derechos Reprográficos (CADRA) que asocia a autores y editores y gestiona los derechos de reproducción sobre los textos, es decir, regula el fotocopiado: autoriza la reproducción parcial de obras y cobra por esas reproducciones. CADRA otorga licencias a los lugares dedicados a la reproducción, ya sea a través de fotocopiado o digital, cobra un canon (incluso a espacios educativos como bibliotecas) y combate la fotocopia "ilegal" alentando a denunciar estas prácticas en su página web.[735] Si bien estas disposiciones regulan principalmente sobre la reproducción de libros, revistas u otras publicaciones de textos; la existencia de este tipo de organismos da cuenta de un intento de mantener la copia "bajo control" en un contexto en el que la reproducción se torna cada vez más accesible.[736]

Es que el Mercado le teme a la copia, le teme a la duplicidad. La paradoja es que la Industria Cultural produce en serie; pero es una producción en serie de la que se puede obtener un rédito. La imprenta habilitó la copia mecánica y generó, al mismo tiempo, una serie de leyes para controlar el número de reproducciones, para validar algunas copias e "ilegalizar" otras. El libro es *ontológicamente* copiable, reproducible mecánicamente porque es en esta reproduc-

735 CADRA alienta a denunciar la copia "ilegal", incluso en espacios académicos: "Si sospecha que una universidad, colegio, centro de copiado, biblioteca, empresa u otra entidad está reproduciendo obras sin licencia, comuníquelo a CADRA." en http://www.cadra.org.ar/index.cgi?wid_seccion=9&wid_item=29 Último acceso 12-6-14.
736 La reprografía incluye también la reproducción -además de por la fotocopiadora- por otros medios como la fotografía, el facsímil y el microfilme.

ción donde surge la Industria editorial; sin embargo para que esa industria sea rentable debe restringir esa potencialidad de reproducción, así el autor cede sus derechos de copia a una editorial específica, firma un contrato y establece una tirada. La copia se contiene, se limita. No es tan fácil acceder a una imprenta. La fotocopia, al ser más accesible, subvirtió ese orden; pero la industria editorial encontró la manera de volver a encauzar la rentabilidad: cobrando por la reproducción parcial, otorgando licencias, autorizando ciertas fotocopias.[737]

En la industria del libro la reproducción es algo que está en la génesis; pero qué pasa con las pinturas, los dibujos que ahora pueden ser creados y multiplicados -de foma más accesible que con tecnologías anteriores[738]- gracias a la fotocopiadora. Si ya la fotografía produjo un cimbronazo en el mundo del arte, la fotocopia vendrá a replantear la idea de la obra única, original y *finita*. Claro que la fotocopia -incluso la de técnicas más avanzadas: láser, color- mantiene una distancia de calidad entre el original y sus réplicas; una distancia que muchas veces será retomada en el mundo del arte para producir estéticas a partir de esas características de la tecnología. Otra limitación es que sólo puede reproducir y multiplicar planos y no objetos con volumen; es decir se puede fotocopiar una pintura; pero no una escultura. O, para explicarlo mejor, se puede fotocopiar un objeto con volumen; pero en ese caso la copia no será similar al original; será una versión "aplanada", en dos dimensiones, distorsionada. Esta limitación, también será retomada en la producción artística y transformada en una estética.

Haciendo un poco de historia; fue en 1938 – un siglo después de que la primera fotografía fuera revelada- que Chester Carlson logra hacer funcionar la primera máquina copiadora de documentos. La primera imagen xerográfica surge en un contexto en el que el trabajo en las oficinas hacía imperiosa la necesidad de poder duplicar documentos. Y, si bien fue pensada y comercializada para operar dentro del área de lo administrativo, el arte la retomará para experimentar con la idea de *lo uno y sus múltiples*.

> "En el extenso campo de prácticas que se conoce con el nombre genérico de *electrografía* pocos parecen, a primera vista, los elementos recurrentes. Se hace hincapié frecuentemente en su naturaleza técnica y en su voluntad de multiplicidad, producto de los medios de reproducción que están en la base de las piezas. También se refriere, por lo general, su tendencia a la inmaterialidad, a un trabajo que privilegia los procesos sobre los objetos resultantes, si bien en muchas de las obras electrográficas la experimentación sobre los soportes, los materiales de impresión, las texturas

737 En 2009 la Universidad de Buenos Aires firmó un convenio con CADRA que establecía que la UBA pagaría a CADRA $12,72 anuales por cada estudiante de sus 300.000 inscriptos. Y, a su vez, los centros de estudiantes con personería jurídica que tuvieran máquinas fotocopiadoras pagarían también una licencia anual otorgada por CADRA. El monto era de $ 1700 anuales por fotocopiadora. Fuente: Diario La Nación del jueves 14 de mayo de 2009, leído en edición online. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1127847-la-uba-pagara-derechos-por-las-fotocopias-que-usen-sus-alumnos

738 Tecnologías como la xilografía, serigrafía que ya han sido mencionadas.

o las técnicas reproductivas no son un dato menor."[739]

La multiplicidad, el privilegio del proceso por sobre la obra acabada que caracterizan al uso de la fotocopiadora para las prácticas artísticas son consecuentes con los modos de entender el arte de las vanguardias, del Net.art porque todos abrevan en una misma búsqueda: romper con prácticas y miradas hegemonizadas; una búsqueda que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft pretende continuar con las tecnologías de su época.

Experimentar con las tecnologías de la duplicación, con el fotocopiado, produjo el movimiento que se conoce como electrografía-Copy Art y hasta la creación de espacios institucionales dedicados a exponer esas obras como el Museo Internacional de electrografía.[740] Los primeros artistas en utilizar el fotocopiado fueron aquellos que estaban insertos en el movimiento del arte-correo: la reproducción que permitía la fotocopiadora era barata y al tener el papel como soporte también era más fácil de enviar. También los artistas inscriptos en el Pop Art como Andy Warhol utilizaron la fotocopia para sus producciones artísticas. En Argentina, León Ferrari incursionó en el arte de la fotocopia y el copy-collage; un ejemplo de esto es la serie "Nunca Más" con la que en 1996 ilustró la reedición que hizo Página/12 del libro de la CONADEP.

Algunos artistas entendieron que el Copy Art no sólo ponía en cuestión la idea del original, sino también la del autor, ya que cualquier persona podía realizar collages copiando imágenes previas para obtener una nueva composición. Ya en los 60 la "masificación" de las fotocopiadoras permitía la creación a partir de lo ya existente, reconfigurando, reorganizando, superponiendo. Varias experiencias artísticas jugaron con esta idea de que cualquier persona podía hacer una nueva obra de arte a partir de otras ya existentes y colocaron fotocopiadoras en bienales y exposiciones para que el público "compusiera" nuevos trabajos.

La electrografía desarrolló distintas variantes, por ejemplo el fotocopiar objetos o partes del cuerpo para obtener una imagen "plana" de algo tridimensional; hacer copias *en* movimiento -es decir, mover aquello a fotocopiar durante el proceso de fotocopiado-, la pintura a la luz que experimenta con las luces y sombras, la sobreimpresión y la degeneración. Esta última técnica es muy interesante para pensar la idea del original en un contexto de tecnologías analógicas en las que en cada copia se pierde algo de *definición*, por lo que cada copia es algo nuevo, es un nuevo original a ser copiado y del que no se obtendrá algo idéntico; sino otra cosa, diferente. Otro punto interesante de este tipo de técnica es el de las versiones, así

---

739 Alonso, Rodrigo (2005); "Actualidad de la producción electrográfica" en *Trans-Art. Arte y Electrografía* (catálogo). Santiago de Chile: Universidad de Talca.
Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/electrografia.php

740 "En 1982, se creó en New York una Sociedad Internacional de Copiartistas, manteniéndose sus integrantes en contacto mediante la publicación de una revista antológica de copy art. En Valencia, España, los artistas José Alcalá Mellado y Fernando Ñiguez Canales llegaron a instituir una Bienal Internacional de Copy Art en 1985; además de editar diversos catálogos documentando el crecimiento del movimiento. Mención especial merece el artista alemán Klaus Urbons, fundador de un Museo de la Fotocopia en Mülheim, y uno de los más entusiastas difusores del género." En De Gracia; Silvio (2010); "Copy Art y Electrografía. Cuando la copia es más bella que el original"
Disponible en http://boek861.com/prorepv/pry/0%20copy%20art%20s%20g.pdf

como no hay un único original, tampoco existe una versión final, acabada; el proceso puede continuar al infinito.

Respecto de los modos de uso de las fotocopiadoras para el collage, explica Silvio De Gracia:

> "Existen dos posibilidades al enfocar el collage con fotocopiadoras: uno, es hacer collage con materiales originales y simplemente usar la máquina para producir una superficie integrada; el otro, utilizar las capacidades de ampliación, reducción y repetición de la imagen de la máquina copiadora."[741]

Estos usos que ya se daban con la fotocopiadora, ocurren también con las tecnologías digitales e Internet, como veíamos en el capítulo anterior cuando nos referíamos a la diferencia entre el arte en la red (la digitalización de lo ya existente) y el arte de red, creado específicamente para Internet, utilizando y subvirtiendo sus lógicas. Esto mismo se replica en las experiencias enmarcadas en la *actitud* Copyleft, en algunos casos los artistas usan las potencialidades de la Red para crear colaborativamente y propiciar la derivación, mientras que en otros casos Internet es principalmente un espacio de visibilidad. Dentro del primer grupo se encuentran experiencias como RedPanal, Proyecto Nómade, algunas de las propuestas de Iconoclasistas y Compartiendo Capital. En el segundo grupo propuestas como Sub Cooperativa de Fotógrafos, Editorial El Asunto, Editorial Último Recurso, Not Made in China, entre otras. La diferencia fundamental está en apropiarse de la tecnología para explorar a partir de lo que habilita y lo que inhabilita o apropiarse de la tecnología desde el lugar de la distribución y el acceso (las copias baratas, la posibilidad de replicar el collage en el caso de las fotocopias; la posibilidad de tender redes con otros proyectos, de ser visibles en el caso de Internet). Ambos usos son válidos, ambos implican una apropiación de la tecnología; pero la diferencia fundamental es cómo se transforman los modos de producción y, de esta manera, las estéticas.

Maite Barrera Villarías identifica dos grandes tendencias en relación a la copia, haciendo un juego con el nombre Copy Art, los divide en los grupos de "Art" y "Copy": los del grupo que la autora denomina "Art" se plantean que el nombre que se usa para definir la práctica que realizan -Copy Art- es incorrecto porque sostienen que ellos "no copian, sino que crean obras con fotocopiadoras, que son auténticas obras únicas, y proponen utilizar en su lugar el término electrografía (Klaus Urbons, 1991)."[742] Este planteo es paradójico ya que buscan la autenticidad y la originalidad en un campo que se basa en una tecnología de la reproducción. En lugar de retomar lo que esa práctica tiene de subversiva respecto al modo de pensar al arte, intentan encuadrarla en el canon. Claro que esto se da en algunos de los artistas; otros, en cambio, comprenden la importancia de la apropiación tecnológica para desafiar los modos estable-

741 De Gracia; Silvio (2010); "Copy Art y Electrografía. Cuando la copia es más bella que el original" Disponible en http://boek861.com/prorepv/pry/0%20copy%20art%20s%20g.pdf

742 Barrera Villarías; Maite (2010); "Copy/Art" en Navarro, Luis (comp) (2010); *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999);* Traficantes de sueños; Madrid. Pág. 118.

cidos de la producción artística. A ese grupo, Barrera Villarías los denomina "Copy" ya que centran su trabajo con la fotocopiadora en la posibilidad de la multiplicación.

> "La fotocopia se alza entonces como el arma ideal en una cultura de la superabundancia y la saturación de imágenes, sobrina del situacionismo, y encuentra su mejor destino en la apropiación, en su capacidad inherentemente subversiva, anti-copyright por esencia. El mejor lugar para la cita, la recuperación ecológica de imágenes preexistentes y la mezcla es una máquina precisamente diseñada para duplicar imágenes preexistentes."[743]

La fotocopia subvierte, entonces, no sólo el original artístico, sino también el Mercado del arte en dos órdenes: invalidando los derechos de reproducción -el copyright- y el valor de lo único, del bien escaso, en el Mercado. Como sostiene Luis Navarro "Lo que el sistema no puede tolerar es que exista algo que posea valor y no tenga precio."[744]

Y la fotocopia, además, abre el juego a otros tipos de creación: el fanzine, el folleto, el volante le deben a esta tecnología la potencialidad de una reproducción a bajo costo. Las editoriales pequeñas, con bajos presupuestos, muchas veces se valen de la fotocopia para la producción de ejemplares.[745] Así, la tecnología creada para la oficina burocrática y la reproducción de expedientes ingresa al mundo del arte como facilitadora de otras maneras de producción y de otras maneras de entender lo original.

> "(…) es hora de reconsiderar la importancia que las fotocopiadoras han tenido en la lucha contra el negocio de la cultura, en la preservación de un espacio de creación no mercantilizado y en la generación de un enorme capital simbólico no declarado a través de la fanedición y el panfleto. Perdonémosles, por tanto, sus pequeños atentados ecológicos. Y despertemos del sueño cultural que nos impide disfrutar de una muerte tan productiva."[746]

4. El apropiacionismo como corriente. La copia como práctica artística

Los avances tecnológicos han permitido también revisar muchas de las obras que se exponen en los museos, atribuidas a autores específicos y reconocidos, para determinar que pertenecen a discípulos o simplemente son falsificaciones. Es el ejemplo de la copia aceptada de La Gioconda -realizada por algún discípulo aprendiendo de su maestro- que se exhibe en el Museo del Prado a la que nos referíamos antes. El Mercado del arte ha sabido encontrarle

---

743 Barrera Villarías, Maite (2010); "Copy/Art" en Navarro, Luis (comp) (2010); *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999);* Traficantes de sueños; Madrid. Pág. 122.

744 Navarro, Luis (2010) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica" en Navarro, Luis (comp) (2010); *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999);* Traficantes de sueños; Madrid. Pág. 128.

745 Algunas de las editoriales que se inscriben en la *actitud* Copyleft, que participan de las FLIAs, utilizan el fotocopiado como estrategia de impresión a bajo costo y posibilitadora de la autoedición.

746 Navarro, Luis (2010) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica" en Navarro, Luis (comp) (2010); *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999);* Traficantes de sueños; Madrid. Pág. 132.

un sentido a estos hallazgos que ponen en duda la autenticidad de las colecciones.

> “Efectivamente, hoy en día se tiende a considerar que ciertas copias no son una bagatela pues su resistencia ante el examen minucioso encierra un indudable tesoro. El mercado del arte no desestimará semejante prodigio. Puede incluso que el capital se ponga en búsqueda y cotización de cualesquiera otras obras de ese artista menor confundido con su maestro, o del sagaz falsario, y se desarrolle un mercado legítimo de falsos originales que redunde en beneficio del espectáculo.”[747]

La actitud frente a la duplicación y la copia parece ser otra, siempre y cuando se limite y se controle. Aquí aparece este juego entre lo auténtico y lo múltiple, ya que mientras lo múltiple está dado por la posibilidad tecnológica de duplicar -la característica de ciertas ramas del arte de poder generar múltiples sin originales-, lo auténtico está certificado por la institución. Es la Institución arte (por medio de sus expertos) la que atribuye y confirma la paternidad de una obra, y es esa paternidad la que se pone en tela de juicio en lo inauténtico, en lo erróneamente atribuido, en lo falso.

La autobiografía publicada por Eric Hebborn en la que relata cómo creaba obras nuevas que atribuía a autores reconocidos como Modigliani, Picasso, entre otros, sin duda revolucionó a los museos y coleccionistas que exhibían esos originales como auténticos Modigliani o Picasso. Lo interesante es que no eran copias de obras existentes, sino nuevas obras hechas al estilo de tal o cual pintor para que fueran adquiridas como parte de una colección. Aquí aparece la paradoja del original con una paternidad falsa, el original inauténtico. Así se presentan dos problemas: el del original inauténtico y el de la copia certificada.

Y en esta acción de copiar y atribuir/no atribuir se ha desarrollado toda una corriente artística: el apropiacionismo, que pone en tela de juicio la creación original y también la idea de autoría. Es jugar en los límites de lo aceptado. La *actitud* Copyleft sería una actitud apropiacionista, ya que pretende discutir no sólo la idea de lo original, sino también la idea de lo auténtico.

Antes nos referíamos a Benjamin y su idea del original y la copia en la época de la reproductibilidad técnica, en ese mismo texto el autor se refiere a una idea de lo auténtico:

> “El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad (…) *La autenticidad de una cosa* es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la

747 Iriondo Aranguren; Mikel (2011); “Copias del arte y arte de la copia”; presentado a Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. Disponible en: http://www.um.es/vmca/proceedings/docs/22.Mikel-Iriondo-Aranguren.pdf

primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad."[748]

La autenticidad no puede ser reproducida, asegura Benjamin, pero las tecnologías de reproducción han obligado al comercio del arte a establecer graduaciones de lo auténtico; un auténtico que es, además, una construcción de la época moderna porque "La imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes (...)".[749] La autenticidad aparece ligada a la certificación de la autoría, a la función de autor -aspecto que se trabajó en el Capítulo 6.

El apropiacionismo discute claramente con esa función de autor, con esa certificación de paternidad y con la idea de lo auténtico. La obra *LHOOQ* de Duchamp es un ejemplo de apropiacionismo ya que retoma a La Gioconda para, con un gesto iconoclasta, destruir desde la ironía y el humor, la representación central que esa imagen tiene en la cultura occidental.

El apropiacionismo aparece con fuerza en los ´80 disputando con la idea implantada por el comercio del arte acerca de la genialidad del autor. Si bien la práctica del apropiacionismo es mucho más antigua -casi tanto como la historia del arte-[750] es en esa década donde el término comienza a cobrar fuerza para designar a un conjunto de prácticas en las que se cita la obra de otro artista para crear una nueva obra. A veces la apropiación pasa por la cita o la alusión –estos modos son muy comunes en el cine y muchas de estas maneras de apropiación son consideradas un homenaje al autor original- pero en otros casos va más allá e implica una recontextualización de la obra.

Muchos de los artistas que se inscriben en esta corriente insertan su producción en una crítica a la mercantilización del arte – también una crítica a la centralidad masculina en el canon.

> "Los "apropiadores" reciclan preferentemente artículos de las grandes tiendas produciendo una especie de síntesis fácil entre la estética pop y la minimalista (…) las estrategias de la apropiación que, como hemos visto, están hoy tan bien instaladas al servicio de una estética mimética de la mercancía como también utilizadas por una crítica de la representación"[751]

Prácticas como las de Sherrie Levine -de re-fotografiar fotografías de otros autores- pretenden provocar la reflexión en torno a que "no hay copias posibles, porque ya no hay originales".[752]

---

748 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos*; Taurus, Bs. As. Págs. 21 y 22.

749 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos*; Taurus, Bs. As. Pie de pág. 21.

750 La Gioconda podría pensarse como una de las obras más apropiadas de la historia del arte, desde las copias de estudiantes a los ready made de Duchamp pasando por todas las postales e imágenes que circulan de ese cuadro. El arte pop es también un movimiento apropiacionista en sus prácticas. Es que la cita, la alusión son parte del proceso creativo.

751 Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs.As. Pág. 27.

752 Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs.As. Pág. 25.

Esta crítica de la representación que aparece en las prácticas apropiacionistas de los ´80 se diferencia de una primera etapa del apropiacionismo vinculada a las vanguardias que se proponían generar una emancipación de los receptores ante la posibilidad del acceso a las copias del arte.

> "Unos potenciales que aparecían ya propuestos a mediados del s. XIX, de un modo especialmente obvio en el *Art journal Officiel des Arts* de la Fédération des Artistes de París, que, bajo los auspicios de Courbet, se proponía educar a la población haciendo circular reproducciones de las grandes obras de arte, haciéndolas llegar a todos los rincones de Francia. Este intento de transformación de los modos de recepción mediante el cambio implícito en el empleo de las técnicas de reproducción fue recuperado por las primeras vanguardias de nuestro siglo, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales de sus intenciones emancipatorias"[753]

La idea de que la reproducción mecánica iba a democratizar el arte es una mirada bastante similar a la que se maneja desde ciertas posturas acerca de las tecnologías digitales, posiciones que consideran que éstas van a abrir espacios de creación y a convertir a *todos* en productores de contenidos, en artistas.[754] En este sentido, como ya se ha planteado en esta tesis, frente a estos postulados se debe señalar que existen brechas de acceso material y simbólico a las tecnologías: no todos pueden acceder a la posesión del "aparato" y no todos a las destrezas y habilidades que implica su apropiación. A esto, en el mundo del arte, se le suma la necesidad de legitimación por determinados circuitos. Es desde este punto que se analiza al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft vinculado a otros circuitos de lo artístico, estableciendo modos de producción regidos por reglas diferentes, más abiertas, más acordes a los contextos digitales que nos atraviesan. Pero también hay que reconocer -como ya se ha señalado- que este movimiento no es el primero que disputa con el arte legítimo y legitimado y que en la historia de las disputas la Institución arte sigue en pie, transformada, resignificada; pero en pie.

Un aspecto central para pensar la relación del apropiacionismo con la *actitud* Copyleft es la de la posibilidad abierta de la deriva, de retomar la obra para apropiarla y resignificarla. Los autores apropiacionistas han tenido problemas legales a raíz del Copyright, han sido llamados *ladrones* o *piratas* porque desde el marco legal no se reconoce la apropiación -que implica en principio una inserción de la obra "original" en otros contextos- como una crítica o reinterpretación de la obra, sino que se la piensa como un simple plagio. Desde el Copyleft se reconoce que la cita, la alusión son parte del proceso creativo; al entender la creación no

753 Prada; Juan Martín (2001); "La apropiación, la obra, el autor" en *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid. Pág. 81.

754 Una mirada en este sentido es la de Nicholas Negroponte que consideraba que las Industrias Culturales iban a desaparecer en pos de la producción de los "micro" relatos de los antiguos usuarios, ahora devenidos productores. Es claro que esta mirada -utópica- desconoce las relaciones de poder dadas en el marco del sistema capitalista.

como un momento de genialidad y al comprender que lo original puede estar en una nueva forma de mirar lo mismo, las obras apropiadas no son entendidas como plagios, falsificaciones o copias, sino como nuevas obras. El apropiacionismo discute con las ideas de autoría, de original y de representación. En 1929 René Magritte colocó, debajo de la pintura de una pipa, la leyenda *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa) para dar cuenta de que la imagen no es la cosa, sino una representación de la cosa. Esta idea del arte sustituyendo a algo es rechazada por los apropiacionistas que sostienen que "a picture is no substitute for anything" -una pintura no es el substituto de nada-, lema que motivó el nombre de la exposición en la que se presentaban las re fotografías que Sherrie Levine hizo de la serie de Walker Evans. Así, los apropiacionistas sostienen que las, en este caso re-fotografías, no están en el lugar de las fotografías *originales*, no las representan, sino que son otra cosa, distinta, diferente. Le otorgan un valor a la copia, a la reproducción no simplemente como sustituto de *lo original*, sino como originales en sí mismos.

La serie After Walker Evans y las re-fotografías de Sherrie Levine fueron, a su vez, digitalizadas por Michael Mandiberg y subidas al sitio AfterWalkerEvans.com and AfterSherrieLevine.com para, como señala el autor, facilitar su circulación como un análisis de los modos en los que accedemos a la información en la era digital. Las imágenes están en alta definición, por lo que se pueden descargar e imprimir. Lo interesante es que, junto con las imágenes, se puede descargar un certificado de autenticidad para que cada persona que se baje la imagen firme: así se pone en tensión no sólo la idea de originalidad, sino también la idea de autenticidad. En este sentido, explica Mandiberg: “Los certificados se usan para asegurar que cada imagen satelital se considera igualmente auténtica, no al contrario. Esta es una estrategia explícita para crear un objeto físico con valor cultural; pero poco o nada de valor económico”.[755]

A la discusión por lo original se le agrega la discusión por lo auténtico, se comprende que una de las maneras de luchar contra el Mercado es desvalorizar la idea de autenticidad, si todas las obras son auténticas, entonces pierden valor en el Mercado. Todos podemos tener un auténtico Walker Evans o un auténtico Sherrie Levine en nuestros livings.

La propuesta del sitio AfterWalkerEvans.com and AfterSherrieLevine.com es similar a la que algunos años más tarde (2006) hará desde Argentina la artista visual Lila Pagola con su Proyecto Derivadas, proponiendo la apropiación (deriva) de una serie de obras que participaron de la muestra Interfaces Córdoba- Posadas. La diferencia central con las prácticas apropiacionistas es que en estos casos los autores *originales* aceptaron licenciar sus obras con Creative Commons y habilitar la derivación.

Pero antes de introducirnos en el análisis del Proyecto Derivadas, nos parece interesante

---

755 En http://www.afterwalkerevans.com/ Último acceso 22-6-14 Texto en inglés: “The certificates here are used to insure that each satellite image be considered with equal authenticity, not the opposite. This is an explicit strategy to create a physical object with cultural value, but little or no economic value.”

señalar un caso reciente en el que se puso en tensión la idea de *lo original* y lo auténtico.

4.1. El apropiacionismo y las tensiones con la Institución arte

Romina Orazi una artista de la *Cultura libre*

La convocatoria para el "IV Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti", que estuvo destinada a las Artes Visuales, instaló un debate en torno al tema de la originalidad y el apropiacionismo cuando, luego de anunciar a Romina Orazi como una de las ganadoras -compartiría el premio con otro artista- el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti puso en duda la "originalidad" de la obra de Orazi por considerar que retomaba sin citar la obra del artista canadiense Kevin Cyr. Es decir, que copiaba y que, por lo tanto, no era original o auténtica.

> "Por otro lado, se decide no premiar la obra "Refugio Móvil" de la artista Romina Orazi, porque luego del dictamen del jurado se contó con mayor información que hubiese modificado el abordaje, la consideración, la aprehensión y la evaluación que se hiciera entonces sobre la obra presentada por la artista."[756]

El dilema se presentó cuando Kevin Cyr envió un mail a los responsables del Premio Conti reclamando la autoría de la obra que había presentado Orazi.[757] Fue ante esto que se decidió no otorgarle el premio a la artista. En este sentido, los jurados explicaron, en una nota redactada ante la consulta realizada por la Dirección del Centro luego de recibir el mail de Cyr, que:

> "Entendemos que de haber tenido conocimiento en el momento de la reunión de deliberación del jurado de que dos de las imágenes presentadas por Romina Orazi como parte de su propuesta eran dibujos de otro artista, Cyr Kevin, que ella trabajó y modificó digitalmente, y que su propia propuesta era una reformulación (conceptual más que formal) y una recontextualización de una obra de éste, hubiéramos contado con otros elementos de juicio que hubieran modificado el abordaje, la consideración, la aprehensión y la evaluación que nosotros hicimos entonces sobre la obra presentada por Orazi."[758]

El debate comenzó en las redes sociales *online* donde algunas personas empezaron a señalar que la obra era una copia, incluso le mandaron mails a Kevin Cyr para *alertarlo* de la

---

756 En http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/11/av-anuncio-iv-premio.shtml Último acceso 15-7-14.

757 "Me fui enterando a través de emails de argentinos a los que el tema les generó ganas de comunicarse conmigo. Yo mandé un email al Conti pidiendo que sacasen las imágenes de su sitio. Las quitaron y unos días después afirmaron que evaluarían mi reclamo contra la artista" Kevin Cyr en una entrevista realizada para la revista Sauna por Juan Batalla. Revista Sauna, año 3 n° 25. Disponible en http://www.revistasauna.com.ar/03_25/05.html

758 Nota de los miembros del jurado que fue publicada en el perfil de Facebook de Andrés Labaké -uno de los jurados- el 18 de noviembre de 2012. Se adjunta en Anexos.

situación.

> “Lo único que se alega es la falta de una cita de la obra de Kevin Cyr. El ámbito artístico excede los límites y reglas del mundo académico en el cual la omisión de una cita puede ser considerada una grave falta. El arte, precisamente, se caracteriza por posibilitar la apertura de los límites estrictos de ciertos campos del conocimiento y la producción, por lo cual, las referencias indirectas y homenajes a diversos artistas y la resignificación de una idea artística en otros contextos, posibilitan la producción de otras obras. Esto es constitutivo de su carácter artístico.”[759]

Orazi reconoce retomar ideas de otros artistas para resignificarlas y recontextualizarlas y es por eso que queda en el centro de la polémica, *salta sin red* en un mundo del arte en el que hay una ligazón muy estrecha entre la obra y su autor.

> “Obviamente que yo ya había trabajado en proyectos que tienen que ver con esto, en un proyecto anterior en Telefónica había usado el diseño de otra persona para hacer un refugio de ondas, o sea ya venía trabajando fuerte desde La Tribu en la Cultura libre.”[760]

Es importante destacar en este punto que Orazi trabaja desde la *actitud* Copyleft, se ha vinculado al Colectivo La Tribu e integra el grupo Jardineras del mundo, espacio en el que se trabaja colectivamente, sin firmar las obras. Desde estos marcos de referencia, su idea de lo original y la originalidad es muy diferente a la que se plantea desde el mundo del arte más *tradicional:*

> “Yo la originalidad no la conozco, la entiendo en la naturaleza misma, en el mundo natural; pero después de ahí somos una copia constante (…) Todo es copia y en el buen sentido de la copia y en el proceso, y todo será una reproducción así como somos como seres humanos mismos que nos vamos reproduciendo como especie.”[761]

La obra del artista canadiense Kevin Cyr, *Camper Bike,* es una pieza de 2008 en la que se une una casa de camping a una bicicleta. El proyecto presentado por Romina Orazi retoma la idea de un espacio habitacional impulsado por una bicicleta; pero reconceptualiza la obra al situarla como “un espacio económico de vivienda mínima”[762] y al plantearla como una construcción que se haría con materiales de deshecho. La vivienda iba a tener habitación,

759 Texto extraído del alegato presentado ante el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos por Romina Orazi como reclamo por la forma en que desde El Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti trataron su premiación. La artista nos compartió el alegato luego de la entrevista.
760 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.
761 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.
762 Cita extraída del Proyecto presentado por Romina Orazi al Premio Conti (El proyecto nos fue facilitado por la artista)

baño, paneles solares y un motor para ayudar al pedaleo. La propuesta de Orazi es una apuesta política al problema habitacional ya que ella se proponía crear un prototipo de vivienda del que, de acuerdo a su pertenencia a la *actitud* Copyleft, iba a poner a disposición los planos y un manual de instrucciones para que cualquier persona pudiera reconstruirlo, convirtiéndolo de este modo en una obra *libre*.[763] Aparece en este punto uno de los aspectos que caracterizan los modos de trabajo del movimiento de la Cultura libre: la obra entendida como un "saber hacer" y la comprensión de que el recorrido de uno puede contribuir al proceso de otros.

> "Lo que presenté al premio Conti era una vivienda, estoy bastante preocupada por el problema habitacional en Latinoamérica y me parece que hay que investigar desde distintos ángulos para que la gente pueda tener una vivienda digna, me parecía un trabajo que había que hacer y quería participar con eso. Mi obra consistía básicamente en eso: hacer casitas rodantes para bicicletas, funcional, con unos paneles solares arriba, que tenga un motorcito muy barato que pueda generar energía para ayudar al pedaleo y a la iluminación interna. Con el conocimiento que yo iba adquiriendo haciéndola, iba a hacer una página web que es parte de la obra donde iba a compartir el conocimiento para poder empezar a investigar... todos los que habitamos el mundo de Internet y el mundo virtual que puedan bajar mi conocimiento y usarlo y generar algo mejor."[764]

Más allá de la similitud de ideas y del uso de las imágenes de Cyr, en el trabajo de Orazi hay una postura política diferente a la del artista canadiense porque, mientras Cyr diseña una casa de camping, Orazi con su propuesta pretende reflexionar en torno a la precariedad de las condiciones habitacionales y la dificultad para acceder a una vivienda. Eso fue lo que en la misma página del Premio Conti se resaltó al anunciar a los ganadores: ""Refugio móvil" de Orazi, es una reflexión poética y un subrayamiento crítico sobre la problemática habitacional y el derecho a la vivienda digna."[765]

Esta experiencia pone en evidencia una tensión en lo que se entiende por original y auténtico, en lo que se entiende por creación.[766] Orazi reconoce haber incluido en el proyecto presentado

763 "Me interesa la construcción de este proyecto como medio de aprendizaje para personas que deseen construir sus propios refugios. Y obtengan un conocimiento libre para hacerlo." sostiene Orazi en la fundamentación de su proyecto "Refugio móvil".

764 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.

765 En http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZK4JvdhPeX8J:conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/06/ganadores-iv-premio.pdf+&cd=5&hl=es&ct=clnk&gl=ar Se accedió a esta información desde el caché de la página porque fue dada de baja tras la decisión de no entregarle el premio a Romina Orazi. Último acceso 27-6-14.

766 Al colocar en un buscador de Internet "casas rodantes tiradas por bicicletas" aparecen distintas imágenes provenientes de diferentes autores que muestran habitaciones o viviendas tiradas por bicicletas. Por ejemplo en el sitio de Hans Runge dedicado a mostrar diseños de refugios http://www.hansrunge.nl. También hay un diseño de Yannick Read de una casa rodante tirada por una bicicleta y un diseño de Andy Saunders de una "cramper van" (una pequeña casa rodante que se impulsa a pedal). En la siguiente página se pueden ver estos dos diseños y una "Tricycle House" (casa triciclo) que incluye baño: https://www.eta.co.uk/2013/05/17/the-cramper-van-a-tiny-pedal-

reproducciones de los dibujos de Cyr; pero esa inclusión era a modo de ilustración de una idea, en todo caso un punto de partida para transformar ese diseño inicial, anclado a otro contexto y a otros intereses:

> "(...) cuando presento el proyecto pongo un dibujo del diseñador gráfico Kevin Cyr que era una casita rodante con una bicicleta, así como podía haber puesto cualquier otra imagen de Internet de una casita rodante con una bici; pero porque me servía para el proyecto, mi proyecto no es la casita rodante con la bici solamente de camping, estamos hablando de otra cosa, tiene otro contexto y nunca iba a ser igual a la de Kevin porque él es canadiense y yo había ganado 10 mil pesos y nunca podía hacer esa casita rodante, aparte yo iba a trabajar con materiales de deshecho, lo que sí es que es una casita rodante con una bici, algo para habitar."

El trabajo de Orazi está atravesado por el tema de la naturaleza, por el planteo acerca del equilibrio y el debate con un capitalismo que busca todo al instante. Desde este lugar, la propuesta de una vivienda *tirada* por una bicicleta, con un pequeño motor y la alimentación con paneles solares también está en sintonía con esa mirada que está presente en otras obras de esta artista. En "Espécimen 1", por ejemplo, vincula a las plantas con lo tecnológico al proponer colocar una moneda ("insert coin") para activar el mecanismo que alimenta -y mantiene viva- a la planta.

> "(…) es una crítica no sólo a vender todo, sino también tiene que ver con el equilibrio, una crítica a la sociedad del espectáculo, a poner moneditas y a querer todo instantáneo, porque si vos le ponés muchas moneditas la ahogás, si le ponés pocas se seca, una cosa del equilibrio. Y esta cosa de que las plantitas deberían buscar la forma de ganar dinero para poder subsistir en este mundo."[767]

Más allá de algunos planteos que sostenían que lo de Orazi había sido una acción para situar el debate acerca de la Cultura libre, la artista aclara que ella trabaja desde ese lugar naturalmente, lo del Premio Conti no fue una acción específica para generar un debate, fue parte de una forma y tradición de trabajo. Claramente, la controversia que generó la situación permitió que se hablara de la Cultura libre y el Copyleft, pero la intención de la artista no fue esa, sino presentar una propuesta que luego pudiera ser compartida, socializada; que su experiencia de realizar el "refugio móvil" sirviera de referencia para que otros pudieran concretar sus viviendas.

En una muestra que realizó en el espacio Del Infinito Arte a fines de diciembre de 2012 -poco tiempo después de que decidieran no otorgarle el Premio Conti- el texto curatorial, escrito por

powered-motorhome/ Último acceso 31-7-14.

767 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.

Valeria González, explicaba que las obras de Romina Orazi están hechas

> "(...) bajo el estatuto de copyleft, suelen cobrar la forma de dispositivos para ser usados, apropiados, copiados, multiplicados. Refugios y viviendas nómades o adaptables, así como la siembra de especies vegetales en espacios marginales o inhóspitos, actúan como metáfora de la vida que prolifera, empecinada, aún en medio de la adversidad."[768]

El texto curatorial cita a Duchamp para vincular esos ready made a la práctica de Orazi y mostrar el contrasentido de que la misma Institución arte que coloca a Duchamp como un referente, acuse a una artista que trabaja desde una filosofía similar.[769] En el caso de Orazi vuelven a aparecer las preguntas acerca de la copia y la originalidad, en este sentido Valeria González explica, retomando a Duchamp, que "artista es el que puede hacer esa mínima pero fundamental diferencia que separa una copia de otra. Ya no sería relevante la vieja idea del arte como creación genial sino la capacidad de toda subjetividad de sostenerse en un mundo dominado por máquinas de repetición de información."[770]

Una Institución arte que reivindica a Duchamp, a Warhol que trabajaron desde la copia, la derivación y el colocar objetos en otros contextos, *entra en tensión* frente a una práctica apropiacionista, una transformación del sentido, una nueva puesta en relación. Otra arista interesante a tener en cuenta es cómo se produjo el debate, ya que fue a raíz de mails que le llegaron a Kevin Cyr lo que pone de manifiesto que hay en la comunidad artística cierto público u otros productores de arte que se erigen como una suerte de "guardianes de la originalidad" entendida en términos de propiedad individual.[771]

> "Duchamp hizo el ready-made, transformó algo que ya existía en una obra de arte. Cuando asumimos que todo está dado pero no cerrado, las cosas se vuelven a abrir. Por eso creo que la mejor solución es compartir lo que cada uno produce, que el otro pueda tomarlo y transformarlo en una experiencia propia."[772]

Pese a que la Institución parece negar las prácticas que desarrolla Orazi, ella no se plantea

---

768 Valeria González (2012); Texto para la muestra "Sujetos a una división infinita" de la artista Romina Orazi en Del Infinito Arte del 04/12/2012 al 28/12/2012.

769 En este punto vale recordar que "La Fuente" de Duchamp fue retirada de una exposición que aceptaba todos los envíos por no considerarla artística. Esto sirve como ejemplo de que, muchas veces, las reglas del mundo del arte van *por detrás* de las prácticas.

770 Valeria González (2012); Texto para la muestra "Sujetos a una división infinita" de la artista Romina Orazi en Del Infinito Arte del 04/12/2012 al 28/12/2012.

771 En 2011 en el blog de "El Pato Lucas" -un personaje que habla sobre arte y en cuyo Facebook circularon comentarios acerca de la obra de Romina Orazi- apareció una nota en la que se acusaba de plagio a artistas premiados con el Klemm. Frente a esto, una crítica de arte, Ana M. Battistozzi, contestó con un artículo al que tituló: "Inquisidores a la originalidad".
El artículo del blog se puede leer en http://lucaspato.blogspot.com.ar/2011/12/milo-pocket-por-dos-algunas-dudas-y.html y la respuesta de Battistozzi en http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Premio-Klemm-plagio-Marcela-Cabutti_0_612538921.html

772 "La Curandera, revista de arte" Entrevista de Melisa Boratyn a Romina Orazi. Disponible en http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=5085. Último acceso 25-6-14.

como anti-institución y resalta algo muy interesante para aquellos artistas que trabajan desde la *actitud* Copyleft: que hay que ingresar en ciertos circuitos y no sólo quedarse en lo under o alternativo.

> "Los circuitos que me interesan son los que me sirven para algo que tenga que ver con mi trabajo, y siempre es con código abierto, todo se puede copiar, más allá de la gente que quiera comprar el trabajo que son cosas totalmente distintas. (…) Me parece interesante que uno ingrese a esos espacios porque a ellos les conviene porque generás cosas y pasan cosas y que vos también aproveches ese lugar, ese intercambio. La verdad yo fui sincera en ese intercambio, fuimos sinceros en ese intercambio y me pareció interesante, y salió bien. La verdad fue una muestra la de Praxis... me encantó trabajar con ellas, trabajaron bien, tuve como cinco charlas, tuve prensa, gente que trabaja, ese es su trabajo. Y los bordes también trabajo, ahora estoy con un festival en Wacala con las jardineras y yo, relacionado con la música, sí que trabajo, la vanguardia es divertida; obviamente siempre es más divertido el under que Praxis; pero son distintas facetas del trabajo. Tengo que ir a Praxis para que mi obra se venda y ellos tienen una galería en Nueva York, así que por ahí hay posibilidades de que yo haga una muestra en Nueva York y de ahí pensar en hacer muestras en otros lugares y abrir tu juego."[773]

Por eso continúa vinculándose a instituciones que podríamos pensar como más *tradicionales* del mundo artístico; pero también construyendo desde otros espacios como La Tribu que comulgan con su idea de Cultura libre. En ese fragmento de entrevista se refiere a la exposición que realizó en la galería Praxis (entre el 14/03/14 y el 19/04/14), "The man who sold the world", una muestra en la que pone en el centro de la discusión la idea de lo original, ya que retoma dibujos de zoología realizados entre fines de 1800 y principios de 1900 para transformarlos en *obras de arte.* La apropiación, el colocar los objetos en otros contextos vuelve a ser el tema que atraviesa la muestra; pero esta vez nadie puede acusarla de plagio porque tiene los derechos (morales y patrimoniales) de la obra que interviene, son dibujos que heredó, que pertenecían a su familia y en los que ha trabajado desde que era adolescente. Con esta acción vuelve a discutir con los copyrights, con las posesiones y las propiedades; realiza prácticas apropiacionistas; pero desde la *legalidad,* para marcar nuevamente esos límites entre el original y la copia, entre lo auténtico, lo propio, lo ajeno, para volver a reflexionar en torno a qué es la creación. E, incluso, va más allá porque sube esos dibujos a la web para que otros puedan retomarlos, modificarlos, circularlos. Al ingresar en la web se lee:

> "Cada dibujo puede volver a ser escrito, enmarcado, borrado, copiado,

773 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.

> firmado, vendido, regalado, eliminado. Tendrá el mismo destino que cualquier otra imagen producida por un humano, multiplicarse."[774]

Para Orazi el destino de las imágenes es la multiplicación, la circulación y, tal como en la experiencia AfterWalkerEvans.com and AfterSherrieLevine.com, cualquiera podrá tener un Orazi auténtico. Lo más interesante de la apuesta de Orazi es que original y derivación conviven sin limitarse, el juego de la adición, de entender que no hay puntos de partida y de llegada, sino que todo es parte del proceso de creación. Y eso es lo que inquieta a la mirada *tradicional* de lo artístico porque la acción de Orazi nos lleva a un lugar sin límites claros. Esta vez nadie puede acusarla de plagio; pero puede convertirse, a los ojos del canon, en una vándala que profana el original sin darnos la chance de conocerlo, de poder resguardar lo auténtico. El juego que la artista propone al esconder, al no separar *lo original* de la copia, está en sintonía con su idea de que todo es una copia. Y Orazi no diferencia los dibujos que heredó y completó de los que ella misma realizó; crea, además, una historia respecto del autor *original* de esos dibujos para profundizar aún más en el juego de la copia y la derivación. Lo más interesante de la muestra, pensándola desde lo que propone la *actitud* Copyleft, es que ese original no se exhibe, incluso no todos los cuadros son derivaciones de bosquejos anteriores, algunos fueron hechos por Orazi imitando la textura, el dibujo naturalista. Pero la muestra se construye alrededor de la idea de la derivación, de la transformación, de la cultura como adición constante. No importa realmente quién es el autor original, a quién pertenecen esos cuadros, qué nuevos trazos se agregaron, dónde termina uno y empieza el otro y, desde ahí, hay una clara postura de entender al arte como adición, como recreación y resignificación permanente, un aporte a un fondo común.

> "Son dibujos de principios de siglo pasado, varios de ellos, algunos no, otros sí. 1800, 1900, 1904, 1800 y pico es un momento histórico que a mí me encanta... y algunos son realmente dibujos heredados... Más allá de eso, había como bosquejos, la silueta, algún pedazo de pelaje, un perfil a mano alzada y lo que yo hice, durante muchos años, fue completarlo, rellenar la silueta, terminarlo. Aprendí a dibujar haciendo eso, porque los tenía ahí, me los regalaron a mí, yo iba a ser artista, de chiquita todos se dieron cuenta. Entonces era ponerle los colores y le hacía el pastito y estaba 7 mil horas, no sé si ahora tendría tanta paciencia... terminándolos y qué sé yo. Nunca se dice bien cuál es uno y cuál es el otro, por ejemplo hay varios que son hechos por mí, bajados de Internet, calcados y encima dibujados. Compro los libros antiguos y los dibujo sobre la primera hoja, ahí está la textura de viejo, después hacés el dibujo naturalista."[775]

---

774 Los dibujos están disponibles en www.themanwsotheworld.tumblr.com Último acceso 30-6-14.
775 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.

Tan poco importa la propiedad o la originalidad en la obra de Orazi que los dibujos están bajo un código abierto, disponibles para que otros los descarguen, los enmarquen, los deriven. Y Praxis aceptó esa lógica, aceptó ese juego de que los dibujos no sólo se expongan en el espacio de la galería, sino que también circulen por Internet, que estén disponibles. Esto da cuenta de que también en espacios que podemos considerar *tradicionales* como una galería, cuyo objetivo es vender el arte, hay maneras de lograr que este otro tipo de prácticas se acepten. La *actitud* Copyleft puede empezar a ocupar esos espacios, a disputar en ellos, a hacerse visible. De este modo no se quedará en los márgenes, sino que podrá visibilizar estos otros modos de producción, circulación y (re)apropiación de lo cultural-artístico.

> "La edición online sirve, no sé, por ahí te querés hacer un cuadrito... me parece mucho más interesante que lo vea mucha gente, que pasen cosas a que esté en la galería en cuatro paredes y no venga ni mi vieja, nadie a verla. Lo interesante es cómo podemos hacer de esto algo menos restrictivo, dejar de restringir tanto."[776]

Lo que hace Orazi con su obra, tanto con "Refugio móvil" como con la muestra "The man who sold the world", es disputar con los regímenes de propiedad de lo artístico, reinstalar la pregunta acerca de qué es el arte, de quién y para quién. Inscripta en el movimiento de la Cultura libre, Orazi trabaja corrompiendo los sentidos de la originalidad como el "estar en el origen".[777]

5. Otros modos de entender la creación cuando ya no se trata de "estar en el origen"

Proyecto Derivadas

Se ha hablado a lo largo de este capítulo de cómo se ha ido redefiniendo la idea de lo original, cómo las tecnologías (fotografía, fotocopiadoras y actualmente las tecnologías digitales e Internet) han favorecido la reproductibilidad, la generación de múltiples sin originales. Hemos señalado cómo, pese a haberse reformulado en el último siglo -desde las vanguardias hasta hoy-, la Institución arte sigue mirando con resquemor aquello que no se presenta como único. A la multiplicidad la ha combatido con la idea de lo auténtico, señalando la versión auténtica, la primera, la que está en el origen y origina las copias. Pero ¿qué pasa cuando artistas como Romina Orazi no dan cuenta de esos orígenes, se apropian fundiendo el original y sus derivaciones en un mismo trabajo? Artistas que trabajan desde la *actitud* Copyleft y entienden que la cultura, que la creación, son parte de un fondo común. Es la Institución arte; pero especialmente es el Mercado del arte el que teme por la pérdida de valor de obras que pueden multiplicarse a voluntad sin perder su condición de auténticas.

> "Bourriaud nos habla del comunismo de las formas, el Critical Art Ensamble

776 Romina Orazi en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 4 de julio de 2014.

777 Véase Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

> sostiene que vivimos en una época de recombinaciones y los programadores levantan las banderas del *copyleft...* en realidad todos hablan de lo mismo: la reapropiación del resultado del trabajo ajeno para producir nuevas obras.“[778]

Reapropiarse, transformar, aportar a un fondo común es parte de la *actitud* Copyleft y las licencias libres o abiertas contribuyen a que esa deriva no pueda ser catalogada como piratería, como vandalismo o ilegalidad. En esto consistió el Proyecto Derivadas, en hacer uso de las licencias Creative Commons para, primero, promocionarlas entre los artistas y mostrarles que hay maneras legales de compartir el trabajo, de abrir sus producciones; pero también para proponer el juego de aportar a la obra de otros y, al mismo tiempo, habilitar que esa nueva obra pueda ser transformada, cuestionando de esta manera, en el interior de la Institución arte, las concepciones convencionales acerca de la autoría y la creación.

En 2006 las licencias Creative Commons recién se estaban estableciendo en Argentina, Lila Pagola, una artista visual cordobesa que ya venía trabajando desde la *actitud* Copyleft, vio en ese contexto la posibilidad de realizar una intervención en Interfaces Córdoba-Posadas una muestra que tenía por objetivo promover el diálogo visual entre regiones y que era auspiciada por el Fondo Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.[779] En ese contexto, ella propuso a los curadores intervenir con una serie de obras derivadas[780] hechas a partir de las obras que integraban la muestra; para esto, invitó a los artistas que se presentaban en Interfaces a liberar sus obras con una licencia Creative Commons e invitó a otros artistas -que no participaban de esa muestra- a derivar las obras licenciadas con Creative Commons. Así se explica el proyecto en el blog creado para la intervención:

> “El proyecto es una propuesta para repensar el proceso de creación artística, implicado tácitamente por la noción de autoría convencional, dentro de un marco institucional de legitimación como es el museo, y en general el circuito del arte. Trabaja sobre las “obras derivadas” que propone la licencia de propiedad intelectual creative commons (http://creativecommons.org/worldwide/ar/), recientemente habilitada legalmente para su uso en Argentina, tomando como obra de origen la obra de los otros expositores de Interfaces.”[781]

Así, en un espacio propio de la Institución arte -la exposición se realizó en el Museo Emilio Caraffa-, y a partir de una muestra generada en sus ámbitos, Pagola propuso esta

778 Scolari, Carlos (2008); *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva;* Gedisa; Barcelona. Pág. 241.

779 La muestra formaba parte de una serie de cruces entre regiones de Argentina que tuvo 5 ediciones en 10 ciudades: Tucumán- Río Gallegos; Mar del Plata- Rosario; Córdoba- Posadas; Salta- Mendoza, Neuquén- Paraná.

780 Pagola establece claramente que al hablar de una derivada se piensa en la transformación y reapropiación de la obra en sí y no de la idea o concepto, ya que la Propiedad Intelectual no pesa sobre las ideas, sino sobre esas ideas plasmadas en algún soporte. Pese a esto la experiencia, en la reflexión de Pagola, no siempre aportó derivaciones de las obras en sí ya que algunos artistas sólo retomaron las ideas o conceptos.

781 Explicación en http://www.liminar.com.ar/derivadas/ blog del proyecto. Último acceso 10-12-13.

intervención que llevó a que la mayoría de los artistas que participaban utilizaran licencias Creative Commons y, por lo tanto, habilitaran a otros a transformar su obra, a otorgarle otros sentidos. Las obras *originales* fueron seleccionadas por los curadores, para esa selección Pagola presentó el Proyecto Derivadas que también fue aceptado para integrar la muestra.

> “El proyecto surgió de una propuesta hecha a los curadores de la muestra Interfaces Córdoba-Posadas. Venía trabajando en torno a esas ideas y propuse hacer una obra site-specific en torno a la noción de autor y la crítica que representa la cultura libre.”[782]

Los curadores aceptaron la experimentación propuesta y el Fondo Nacional de las Artes, que auspiciaba la muestra, no presentó ninguna objeción. En este sentido, Britos, uno de los derivadores considera que esa aceptación tan abierta se debió a que las licencias eran recientes y no había un conocimiento claro de con qué nociones entraban en disputa. La intención de la propuesta de Pagola era, como se señaló antes, cuestionar una noción de autoría individual y enmarcar legalmente una práctica que en el campo artístico es común: la de la copia y la apropiación.

> “Para los artistas la derivación no es un procedimiento nuevo o extraño: la historia del arte tiene múltiples ejemplos de colaboraciones, apropiaciones, citas y diversos modos de cuestionamiento a la autoría individual en cuanto representación social de un sujeto que aparentemente crea desde la nada, sin una historia o un entorno de personas y sucesos del que se nutre y con el que dialoga. Para el artista la deriva está casi siempre permitida, especialmente si lo hace en el marco de la institución arte, que lo encapsula en un tipo de prácticas desvinculadas de la lógica del mundo cotidiano y de la “corrección política”. Muchas operaciones que fuera del museo serían delitos, dentro no lo son puesto que operan en un plano simbólico, no real”[783]

En el mail en el que invita a los autores de las obras a licenciarlas con Creative Commons; Pagola les aclara que la derivación y la apropiación son comunes en el campo del arte -claro que esto generalmente se da en relación a algún referente del campo, alguien reconocido y reconocible en la cita-; la diferencia radica principalmente en que al colocarlas bajo Creative Commons no simplemente se está habilitando a un artista conocido a transformar la obra, sino a cualquier persona que quiera reutilizarla. Lo que se propone es difuminar “esa libertad hacia cualquier persona que desee difundir o participar creativamente de una producción de sentido”;[784] es decir no sólo algunos artistas tendrán el derecho y la aceptación para apropiarse de una obra, sino que ésta podrá ser transformada por cualquier persona que no

782 Lila Pagola en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 17 de septiembre de 2013. (vía mail)
783 En la carta enviada a los autores, disponible en http://www.liminar.com.ar/derivadas. Último acceso 10-12-13.
784 En la carta enviada a los autores, disponible en http://www.liminar.com.ar/derivadas. Último acceso 10-12-13.

será vista como una “ladrona” o una “copiona”, sino como una derivadora. Esto es lo que permiten las licencias Creative Commons y sobre lo que Pagola buscaba crear conciencia a partir de su proyecto. Aparece esta misma idea que veíamos en Orazi, que en los circuitos artísticos hay ciertas concesiones hechas que permiten la cita, la reapropiación; sin embargo ese permiso tácito suele encontrar resistencias que las licencias Creative Commons o Copyleft vendrían a combatir.

La diferencia entre el planteo del Proyecto Derivadas y la muestra de Orazi “The man who sold the world” es que en Derivadas se respeta el límite entre el “original” y la derivación; el que visita la muestra puede ver ambas versiones, puede ver la transformación e, incluso, reconocer la obra “original” en esa transformación. En la muestra de Orazi “The man who sold the world” no hay reconocimiento del original, directamente no hay original.

En el Museo Caraffa las obras derivadas fueron expuestas junto a las “originales” y todas fueron subidas a la página del proyecto que actualmente está fuera de servicio, pero que en el momento de la realización de la propuesta funcionó como vidriera y repositorio de las “originales” y las “derivadas”. De los artistas que participaban en la muestra, 10 aceptaron la propuesta de Pagola y colocaron sus obras bajo una licencia Creative Commons[785] para habilitar la posibilidad de derivarlas. Algunas de estas obras fueron retomadas por los artistas convocados por Pagola para producir nuevas obras.[786] El artista que tuvo más derivaciones, otros tres artistas decidieron retomar su trabajo, fue Gabriel Orge que había presentado a la exposición una serie de fotos denominadas “Plaza”. La fotografía, como ya señalamos, es un arte de la duplicación que facilita el proceso de derivación, especialmente cuando se puede acceder a esas fotografías en digital y pueden ser trabajadas a partir de distintos softwares.

> “La conversión de los textos en un formato digital facilita no sólo la reproducción y distribución sin pérdida de calidad, sino también la fragmentación, manipulación, combinación y recomposición de sus elementos. En otras palabras, la cultura del *remix,* el *sampling* y la lógica del corta y pega serían imposibles sin la digitalización:”[787]

La serie “Plaza” está constituida por retratos que fueron tomados en la Plaza San Martín de la

785 Leticia El Halli Obeid/videos; Aníbal Buede/Estrategias A.B./fotografías; Germán Britch /Políticamente incorrecto/pinturas, Pequeño Bambi (Karol Kingali+invitados)/performance; Maxi Peralta/pintura sobre muro; Mónica Jacobo/3'11"/ video instalación; Adriana Bustos/Varón en el cerrito/video instalación; Javier Sprenk/Prohibido prohibir/señales; Mauro Koliva/Hipótesis y desmesura/plastilina; Gabriel Orge/S/T del Proyecto Plaza/fotografías fueron las obras que se licenciaron con Creative Commons abriendo la posibilidad de la derivación.

786 Estas fueron las obras que se derivaron: Laura Benech (técnicas varias) derivada de Gabriel Orge / Luis Britos (fotografía intervenida) derivada de Gabriel Orge / Carola Bruzzesi (fotograma de video intervenido) derivada de Leticia El Halli Obeid / Javier Crespín (fotografía intervenida) derivada de Adriana Bustos / Luciano Ferrer (impresión digital) derivada de Aníbal Buede / Juan Manuel Lucero (imagen digital) derivada de Mónica Jacobo / Verónica Maggi (fotografía intervenida) derivada de Gabriel Orge / Alejandra Montiel (plotter de corte sobre vinilo) derivada de Maxi Peralta / Lila Pagola (proyecto de hipertexto) derivada de Mónica Jacobo / Mariana Robles (pintura sobre bastidor) derivada de Leticia El Halli Obeid / Soledad Sánchez Goldar (performance) derivada de Aníbal Buede / Beatriz Scolamieri (pintura sobre muro) derivada de Maxi Peralta.

787 Scolari,Carlos (2008); *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva;* Gedisa; Barcelona, Pág. 82.

ciudad de Córdoba. Del total de la serie, Orge licenció dos fotos con Creative Commons y autorizó el uso de la tercera a Luis Britos porque, según explica, al fotografiar personas se involucra el derecho a la intimidad. Por eso eligió liberar las fotos en las que aparecían personas que él conocía o que conocía al derivador. El fotógrafo no se sentía totalmente dueño de esas imágenes para poder liberarlas "¿tengo yo el derecho a liberar la imagen de una persona sin su consentimiento para que un tercero la intervenga generando un nuevo sentido distinto al original?"[788] se pregunta Orge al consultarle sobre el Proyecto Derivadas para esta investigación. El interrogante es válido porque al poner una obra bajo licencias Creative Commons se abre a que otros artistas le den sentidos muy distintos al que tenía *originalmente.*

Esa era una de las ideas del proyecto, que los autores se animaran a liberar sus obras para que otros pudieran otorgarle nuevos sentidos y, si bien fue una experiencia limitada, ya que había un conocimiento de los artistas entre sí y un marco de referencia común: la exposición en el Museo Caraffa de Córdoba; el trabajo de derivación que realizó cada artista fue hecho sin realizar intercambios con el autor del "original" y no siempre esas derivaciones satisficieron por completo las expectativas del artista derivado. Así lo explica Orge:

> "Sinceramente, no me gustaron los resultados a nivel formal, una de las derivaciones me resultó interesante a nivel conceptual porque generaba un nuevo sentido muy distinto del original y con el que me sentí ideológicamente cercano."[789]

Las tres fotos licenciadas con Creative Commons por Orge fueron derivadas por Laura Benech, Luis Britos y Verónica Maggi (Véase al final del capítulo Imágenes "Originales y Derivadas de la obra de Gabriel Orge"). Verónica Maggi hizo un collage digital y convirtió una de las fotos de Orge en el arte de tapa de un CD en un contexto atravesado por todo un debate acerca de la supervivencia del CD frente a los nuevos soportes digitales. No usó Software libre, sino una copia pirateada del programa Adobe Photoshop, que es privativo. Retomó la imagen de la mujer embarazada, le agregó texto y otra imagen simulando la tapa desplegable de un CD, un tríptico. En los créditos de lo que serían las canciones se lee "Ideota, gabriel; Ideíta, vero" lo que hace alusión a la derivación de la obra de Gabriel Orge y al final de esa página dice: "Usted haga lo que quiera con esto" que es una referencia a la posibilidad de derivar la derivada. La foto "original" de Orge se identifica claramente en la portada del CD, no fue modificada, sólo re-encuadrada e introducida en un nuevo contexto, rodeada de texto que simula el nombre del disco "Boom" y de la banda "Engendro". En la cara del medio de ese tríptico usó una imagen diferente y texto que simula ser los nombres de los diferentes tracks que componen el CD. Para la contratapa, volvió a utilizar la foto de la mujer

788 Entrevista a Gabriel Orge realizada en el marco de esta investigación el 17 de abril de 2014. (Vía mail)
789 Entrevista a Gabriel Orge realizada en el marco de esta investigación el 17 de abril de 2014. (Vía mail)

embarazada; pero reencuadrada de tal modo que sólo se ve la cara y se repite el “Boom, Engendro”. La sensación que tiene actualmente Maggi de esa derivación es que “destrozó” la obra de Orge:

> “Ahora a la distancia, pienso que el haberle agregado otra imagen mía más texto, más ese diseño tan elemental, creo que sí, destrocé por completo la foto de Gabriel. Y supongo que no debe haber estado muy contento, pero bueno... no fue intencional.”[790]

La idea de las licencias Creative Commons cuando se permite derivar es, justamente, abrir la obra a nuevos sentidos, dejar que la obra circule sin limitar los usos que los próximos autores podrán hacer de ella. Esa es la diferencia clave con el trabajo colaborativo en el que varios autores intervienen sobre una misma obra; en el caso de las derivaciones nos referimos a obras distintas, con improntas, técnicas y sentidos que no siempre están vinculados. Por lo tanto, esa sensación de haber “destrozado” la obra de otro artista tal vez por conocer sus posturas y sus miradas se debe a esa proximidad entre “originales” y derivadores que habilitó el Proyecto. Esa proximidad generó la confianza para aceptar el desafío; pero al mismo tiempo se estableció como una limitante al momento de derivar porque, si bien no hubo intercambio de ideas entre autores “originales” y derivadores respecto a las obras -sí respecto a lo que implicaban las licencias- la mirada del otro autor tiene cierto peso al momento de, al menos, reflexionar en torno a la producción.

Laura Benech, que con su obra “wwmart” también derivó una de las fotos de Orge, convirtió la imagen original en una publicidad de Wall Mart y “vistió” a la pareja de la foto como si fueran empleados de esa cadena de supermercados, les agregó gorros e identificaciones y los colocó en un contexto de afiche que invierte el sentido de Wall Mart como cadena de venta de productos por una en la que se intercambia cultura. El slogan dice “Por un futuro mejor para todos” y “Giving is also an art”, haciendo referencia a la idea de la libre circulación y lo que proponen las licencias Creative Commons. Si bien esta derivación sí interviene sobre la imagen y no sólo en el entorno, la fotografía de Orge sigue siendo reconocible.

Benech utilizó Software libre para realizar la derivada: el programa de imágenes Gimp y html que es código libre. La elección de la obra para derivar no estuvo motivada por el hecho de que fuera una foto, según explicó:

> “Que fuera una fotografía no tenía valor técnico para mí, pero sí la imagen, que me interesó para el sentido que yo quería darle a la derivación. (…) En mi trabajo en particular, usé la foto de Orge y muchas otras imágenes que me "apropié" de Internet, y para mí lo más importante era que circulen esos recursos, por eso la imagen fue usada sólo como display, como un afiche;

790 Intercambio de mails con Verónica Maggi realizado en el marco de esta investigación la semana del 21 al 27 de julio de 2014.

> pero lo más importante era un CD (ya que el Museo no tenía Internet) donde estaban todos esos recursos, el archivo de la imagen editable en .xfc, más otros acerca de la licencia, páginas webs, y un largo etcétera."[791]

Aparece en la obra de Benech, que más que el display en el que se deriva la foto de Orge, es el CD que permite una navegación por distintos recursos y el acceso a la imagen editable, esta pertenencia a la Cultura libre marcada por el poner en evidencia el proceso de construcción, ofrecer *el código* y la red de referencias y contactos para que se indague en ese movimiento. Esto es similar a lo que hace Romina Orazi al subir a una web los planos, las imágenes de sus obras o lo que hace Candelaria Sabagh en el mundo de lo *offline* al incluir en el programa de mano links a otras experiencias que hablan del Copyleft y la Cultura libre. Así, la foto de Orge se convierte en una pieza más de la totalidad de la obra que presenta Benech que transforma, además, la foto en una obra en la red. Tal como señala la autora, la foto de Orge fue una imagen más entre otras que apropió de Internet. La de Orge sí estaba bajo una licencia que permitía la derivación.

En este sentido, tanto la derivada de Maggi como la de Benech hacen referencia a las licencias Creative Commons y a la idea de compartir la cultura tomando dos instancias reconocibles de lo que sería la *sociedad de consumo* -la industria discográfica y un hipermercado multinacional- para transformarlos en espacios de Cultura libre. En ambos casos hay una descontextualización y recontextualización de las fotografías que se corren del escenario de la plaza -que da nombre a la serie de Orge- para *actuar* en otros ámbitos, con una carga del discurso publicitario.

En el caso de Luis Britos, quien intervino otra de las fotografías de Orge de la serie Plaza, no hay una descontextualización de la foto, ni una intervención vinculada a consignas de la Cultura libre, sino una reinterpretación de la imagen original que se da por el agregado de imágenes al contexto ya existente. Por medio de un software libre, GIMP, añadió imágenes alrededor de la foto: una especie de marco de luces en la parte superior, basura en la inferior y una lluvia de caramelos y monedas. En este caso la imagen de Orge también es perfectamente reconocible en la derivación, ya que no hay una intervención sobre la figura del niño, sino en su entorno. Según explica Britos, decidió derivar esa obra porque conocía al joven retratado:

> "En realidad me conecté muy rápido con esa imagen porque da la casualidad de que en ese momento yo estaba laburando en un proyecto con gente que trabajaba en el gobierno, tenía que ver con chicos trabajadores de la calle, entonces conocía a esa criatura que es a la que le sacan la foto. (…) Justo estábamos trabajando con un grupo de chicos entre los que estaba

791 Intercambio por mail con Laura Benech realizado en el marco de esta investigación la semana del 6 de octubre de 2014.

> este chico (...). De ahí me conecté muy rápido para hacer la derivada del trabajo de Orge."[792]

Conocer al niño retratado y haber sido parte de un proyecto que trabajaba con jóvenes en situaciones precarizadas aportaron a la construcción de una mirada sobre la imagen, el deseo de una buena fortuna, de una lluvia de posibilidades. Frente a un original titulado "niño con los brazos cruzados", Britos decide nombrar su derivación como "La buena fortuna". Los nombres que da Orge a sus fotografías son de carácter descriptivo, mientras que los derivadores cargan de sentidos esas fotos que se presentan como *casuales,* como tomadas al azar una tarde cualquiera en una plaza.

Si bien la decisión de Britos al momento de elegir la obra a derivar no se debió al soporte foto, reconoce que la fotografía es "más derivable".

> "En mi caso la elección fue por lo que te contaba antes; pero imagino que tiene que ser así porque es la forma más sencilla de acceder a un original, a esta copia de la foto, pensándolo en la técnica, sería más difícil que un artista te dé un cuadro; en ese caso sería una intervención sobre esa obra, ya que desaparecería ese original."[793]

La foto aparece aquí como un arte de lo múltiple, que permite el acceso a un *original* que puede ser intervenido; en cambio el cuadro, en su materialidad, es entendido como único: o se accede al cuadro o se accede a una reproducción del cuadro. La reproducción no es el cuadro, en cambio qué diferencia una foto de otra foto. Como señalábamos antes, la electrónica, la digitalización trastocan esa idea de unicidad presente en el arte y, paradójicamente, si bien acercan los circuitos artísticos a la producción industrial que prima en el ámbito del Mercado, es el mercado del arte el que se desespera por mantener la unicidad de la obra. Pero eso cuenta para una práctica artística que trabaja con la materialidad; pero qué pasa con aquellas obras que nacen y circulan en Internet, que se desmaterializan, en términos de Jiménez,[794] para adquirir otras materialidades. En este sentido, Britos explica que la experiencia del Proyecto Derivadas permitió acercar las licencias Creative Commons al campo de las artes plásticas, un área del arte que aún no comprende la necesidad de licenciar porque tampoco piensan en copyrights. En las artes visuales argentinas no hay Gestoras Colectivas de derechos en los términos en que existen en áreas como la música, la dirección cinematográfica o la autoría de obras escritas -es decir que gestionen monopólicamente el total del repertorio musical o autoral en sus respectivos campos de acción porque cuentan con la ley y el decreto que así lo establece- pero sí existen Sociedades que gestionan los derechos de sus asociados por ejemplo SAVA- Sociedad de Artistas Visuales Argentinos-.[795]

792 Entrevista a Luis Britos realizada en el marco de esta investigación el 5 de julio de 2014.
793 Entrevista a Luis Britos realizada en el marco de esta investigación el 5 de julio de 2014.
794 Véase Jiménez; José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid.
795 SAVA gestiona los derechos patrimoniales de sus socios relacionados a la distribución, reproducción y

Fuera de estos marcos, los artistas visuales exponen sus obras, las presentan en galerías, las venden y, en muchos casos, consideran que en esa venta han cedido los derechos de exhibición o distribución que quedan en manos del comprador, que a veces son museos y otras muchas coleccionistas privados. Si bien la ley 11.723 establece a las “obras de dibujo, pintura, escultura, arquitectura; modelos y obras de arte o ciencia aplicadas al comercio o a la industria” comprendidas dentro del marco de la protección a la propiedad intelectual; por lo que los plazos de derechos son de 70 años luego de la muerte del autor, tal como lo son para otras artes, hay un desconocimiento de que esto aplica en el caso de las ventas.

> “(…) la obra no es la propiedad intelectual, la cosa objeto, la pintura, la escultura, lo que sea es una cosa/objeto y se rige por las reglas del código civil. El derecho de propiedad intelectual es inmaterial que tiene el autor por haber creado su obra, aunque nunca se deshaga del objeto, puede vender la propiedad intelectual sobre la obra. Si la confusión se sostiene en que el que deshace del objeto se deshace de los derechos intelectuales, estamos en un problema que es lo que no se sabe. Cuando se deshacen de la cosa, objeto, vamos a ponerle pintura, el autor solamente se deshace de ese objeto; pero no se deshace de los derechos intelectuales, quien adquiere una obra no tiene más derecho que tenerla para sí sin interferir sobre los derechos intelectuales del autor que hacen a los económicos y, obviamente, a los morales que ni siquiera los puede transferir.”[796]

Es decir que, en la legislación argentina, no se presume que con la venta de la obra el autor

---

exhibición e intenta que sean reconocidos los derechos de “seguimiento, o droit de suite, consistente en un porcentaje deducido del precio de la obra en su reventa en una subasta pública o por intermedio de un comerciante. El derecho a una remuneración para la copia privada, por la grabación doméstica y para uso personal, sin fines de lucro, de las obras que componen el repertorio de la sociedad, sobre CD-Rom, discos rígidos de computadoras y cualquier otro soporte, medio o dispositivo”.
Disponible en http://www.sava.org.ar/ESTATUTOS_SAVA.pdf Último acceso 21-7-14.
En Argentina también existe SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) que tiene un carácter gremial, que promueve la investigación, el desarrollo de las artes plásticas y la seguridad social de los artistas plásticos (obtención de jubilaciones, acceso a remuneración justa, licencias por enfermedad). También se refiere, en su Carta de los Derechos de los artistas plásticos a que “tienen derecho a la protección de la remuneración por la explotación de cualquier obra artística de la cual sean autores. Ello incluye el derecho al pago por derecho de autor, derechos de reproducción, Droit de suite, o derechos concomitantes, y derechos de exhibición. En este ámbito, la administración de los derechos de los artistas debe estar a cargo de organizaciones sin ánimo de lucro, bajo el control de los artistas” es decir, hay una preocupación por una gestión de los derechos patrimoniales de los artistas plásticos.
Disponible en: http://www.artesaap.com.ar/index.php/fines-y-propositos-/carta-de-los-derechos-de-los-artistas-plasticos Último acceso 21-7-14.
En España existe una Gestora Colectiva de derechos de autor para artistas plásticos: VEGAP (Visual entidad de gestión de artistas plásticos) que en Argentina tiene acuerdo con SAVA. En la tesis de Rodríguez Arkaute (2008), “Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo” se hace un análisis de las relaciones de VEGAP con el arte visual y las tensiones con el procomún. Además, en España, se sancionó en 2008 una ley que otorga al artista plástico un porcentaje por la reventa de sus obras. Disponible en: http://www.vegap.es/inicio.aspx Último acceso 21-7-14. También existe el droit de suite en Italia, el Reino Unido, Francia, Alemania, Uruguay, Chile, Perú, Brasil, entre otros.
En Argentina no hay *droit de suite*, es decir el establecimiento de un porcentaje para el autor ante la nueva venta de la obra.

796 Miriam Alcolcel, titular de la materia Legislación y Política cultural, entrevistada en el marco de esta investigación el 28 de octubre de 2014.

está cediendo sus derechos patrimoniales, ésto sólo puede hacerse mediante contrato expreso. Sin embargo, los museos, muchas veces, consiguen las obras a través de donaciones, de premios adquisición y hay un entendimiento de que junto a la obra/objeto adquieren los derechos para todas las funciones que se atribuyen a un museo, por ejemplo la publicación de un catálogo. El problema surge, principalmente, cuando a las obras las adquieren coleccionistas privados, lo que restringe el acceso y el conocimiento ya que, en muchos casos, estos coleccionistas no dejan que se tomen fotografías y hay que pedir permisos especiales para incluir reproducciones, incluso en libros con destino académico.[797] La *tradición* -ya que el marco legal tiende a defender al autor- ha marcado estas reglas tácitas y tal vez sea por eso que no hay un replanteo acerca de los licenciamientos como lo hay fuertemente en el campo de la música donde los artistas luchan por decidir la distribución de sus canciones más allá de los grandes sellos discográficos. Por eso Britos cree que las Creative Commons no se han expandido en el mundo del arte plástico; sin embargo consideramos que es en estos espacios nebulosos donde las licencias Creative Commons o Copyleft se vuelven fundamentales. Consideramos que esta solución al modo cómo los artistas plásticos se relacionan con la Institución arte es más acorde al contexto actual que el establecimiento de Gestoras Colectivas que en otras áreas del arte -por ejemplo la música- han demostrado constituirse en un *cuello de botella* para la real representación del pleno de los autores.

> “Pero en realidad yo creo, y recalco que es mi opinión, que hay una especie de contradicción con lo que son las artes plásticas, pensándolo desde que las artes plásticas nacen de cualquier artista; pero después de ese primer paso tienen que pasar por el gran filtro que es la Institución, que es la que la legitima como obra de arte. Y creo que ahí existe una contradicción, es casi como la naturaleza opuesta la Institución arte a las licencias Creative Commons. (…) En realidad para los artistas plásticos esto de la licencia, no sólo las licencias Creative Commons o Copyleft, sino la licencia en sí, nunca ha sido algo que se planteara a diferencia de los músicos. Siempre se ha producido la obra, se ha hecho circular por el circuito que sea, de la forma que la Institución manda y punto, es decir, no había un planteo de tengo que

797 “En el caso de los museos, depende más que de la normativa que hay en el país, de los contratos de compra o de adquisición de las obras que tiene ese museo en particular. Y el problema que muchos de los museos enfrentan es que por muchos años no se ejercían los derechos de autor sobre las obras plásticas, la práctica común era que en los contratos de compra-venta, si es que existían porque muchas veces no existían y el museo o la institución iba con el artista y adquirían la obra sin que hubiera un contrato de compra-venta de por medio, y muchas veces aunque existan estos contratos, los derechos de autor no están específicamente tratados, entonces hay muchas dudas sobre quién es el titular de esos derechos: si en el momento de comprar pasaron al museo o si permanecen con el autor o con los herederos del autor (…) Era una práctica común comprar obras a los artistas sin tener un contrato y el comprador asumía, incluso los artistas asumían, que los derechos de publicarlo, de fotografiarlo, de exhibirlo eran del comprador. Esto pasaba no sólo con los museos; sino también con coleccionistas particulares que luego donaban esas obras a los museos” Claudia Cristiani en el Curso organizado por Ártica: ABC de los derechos de autor
Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=jC7VFmompCw&feature=youtu.be Último acceso 21-7-14.

> registrar mi obra de tal o cual forma. Entonces, creo que se suma un poco eso, eso de por qué tendría que ahora hacer esto sumado a por qué tendría que liberar mi obra."[798]

El planteo de Britos tal vez permita entender dos cuestiones que resultan centrales del proyecto: la primera que la mayoría de las derivaciones se hicieron a partir de obras cuyo soporte eran el video o la fotografía; el segundo punto es la necesidad de introducir en el campo de las artes visuales la inquietud por el licenciamiento, la inquietud por poner las obras únicas y originales a disposición de otros que, en el caso del Proyecto Derivadas, eran cercanos y conocidos (un experimento "controlado"); pero que al compartirse en Internet también se abrieron a otros que ya no eran cercanos, ni conocidos. Si bien ahora el sitio está caído, durante varios años las obras "originales" y sus derivaciones estuvieron disponibles no sólo como memoria del proceso, sino también para ser retomadas y reutilizadas. Y es que Internet no permite, de cierta manera, ejercer el *control* completo de la obra, conocer sus circuitos, sus circulaciones. Al compartirlas en Internet con una licencia Creative Commons la obra se abre a otros espacios que no se limitan al recinto de la galería o el museo. Al preguntarle a Britos si sabe si su obra fue, a su vez, derivada, él asegura que no porque la regaló a una persona vinculada al proyecto del que participaba el chico fotografiado. Su obra material, el cuadro que colgó en el Museo Caraffa está ahora en la sala de estar de la persona a la que le obsequiaron la obra; pero la imagen subida a Internet puede haber tenido múltiples destinos que el autor ya no puede *controlar*.

> "Una vez que los textos -entendiendo por texto cualquier tipo de documento escrito, gráfico o audiovisual- se digitalizan, se convierten en puros datos numéricos infinitamente modificables y reproducibles."[799]

En el aspecto limitado del Proyecto Derivadas, es decir en la invitación que realizó Pagola a ciertos artistas para que derivaran las obras, si bien había un conocimiento entre los artistas de las obras "originales" y los derivadores, de hecho hubo reuniones en las que participaron todos, no hubo un trabajo colaborativo en la derivación. En este punto se intentó que la experiencia replicara ciertas condiciones de este tipo de licenciamiento: que el artista libere su obra y no intervenga en los nuevos sentidos que se pueden generar a partir de ella. Cada derivador tuvo libertad para resignificar la obra porque ese es el sentido de hacer una derivación. Y, si bien el conocimiento y la proximidad de los artistas entre sí pudo haber alentado a los autores a participar; Pagola reflexiona que esa proximidad generó también incomodidades:

> "Uno de los emergentes mas interesantes de este proceso fue justamente

798 Entrevista a Luis Britos realizada en el marco de esta investigación el 5 de julio de 2014.
799 Scolari, Carlos (2008); *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva;* Gedisa; Barcelona. Pág. 81.

> que lo más "incómodo" de estas derivadas era la cercanía entre los derivadores y los derivados... muchos de ellos amigos, alumnos o ex-alumnos, colegas, etc. Es decir, aquella distancia que genera la legitimación de un "clásico" que se deriva, faltaba en estas obras, por lo que su parentesco se tornaba muy difícil de asimilar, por la cercanía de la influencia."[800]

Por ejemplo, Verónica Maggi, fotógrafa, una de las artistas que derivó a Orge, era en ese momento alumna suya. Ese fue uno de los motivos que la llevó a elegir ese "original".

> "(…) elegí la fotografía de Orge por dos razones. Una, porque en ese momento era el lenguaje con el cual más segura me sentía. Dos, porque además por ese entonces estaba justo realizando un taller de fotografía con Orge y creí poder encontrar entre su trabajo y mi modo de mirar las cosas, cierta afinidad."[801]

Maggi señala que si la experiencia volviera a desarrollarse actualmente ya no elegiría esa serie de fotos, sino el trabajo de Maxi Peralta (pintura sobre muro) o de Leticia El Halli Obeid (videos) ya que elegiría no tanto por afinidad (con el autor original o la disciplina artística) sino desde una lógica de buscar un desafío mayor.

Entonces, podemos resaltar que el Proyecto Derivadas tiene varios aspectos interesantes para repensar las ideas de originalidad, copia, derivación. Pese a ser una experiencia que se presentó como restringida -invitación específica a ciertos artistas en el marco de una muestra- su circulación en Internet y el licenciamiento con Creative Commons abrió las obras a contextos mucho más amplios que exceden a los artistas "originales" y a los primeros derivadores y dan cuenta de una idea de obra consecutiva y que, por lo tanto, no responde a la figura de un autor individual entendido como el genio creador. Permitió, además, introducir el debate por otros modos de circulación y producción en el contexto de una muestra con características tradicionales y en el marco del museo; sumado a esto, ese debate se dio en 2006 cuando las licencias eran recientes y el movimiento de la Cultura libre incipiente en nuestro país. Tal vez el contexto de novedad de las licencias al momento en que se realizó la experiencia, la aceptación de los artistas que formaban parte de la muestra y la figura de Lila Pagola -con trayectoria y reconocimiento en el circuito del arte de Córdoba- contribuyeron a que la Institución aceptara el proyecto porque funcionó como una intervención sobre la propia muestra. Sin embargo, cuando estas prácticas Copyleft se dan fuera de esos marcos exploratorios, de estas habilitaciones "controladas", la Institución arte vuelve a colocar un reparo frente a estas acciones. En el proyecto Derivadas los autores *originales* de la muestra

---

800 Lila Pagola en una entrevista realizada en el marco de esta investigación el 17 de septiembre de 2013. (vía mail)

801 Intercambio de mails con Verónica Maggi realizado en el marco de esta investigación la semana del 21 al 27 de julio de 2014.

aceptaron el juego, en el caso de Romina Orazi la artista *salta sin red*, sin buscar esos permisos y es ahí donde encuentra la resistencia de lo legitimado. En este sentido, Laura Benech se pregunta, 8 años después del Proyecto Derivadas, qué ha cambiado en el escenario del arte en relación al movimiento de la Cultura libre. Experiencias como las de Romina Orazi parecen dar cuenta de que las ideas de *lo original* siguen pensándose desde las legitimidades previamente establecidas y que estos modos de producir sólo son aceptados como proyectos disruptivos; pero nunca como modo estándar de realizar las prácticas.

> “Los autores originales no tenían ningún problema porque, de alguna manera, no dejaban de ser "originales". Eso puede establecer cierto problema en la lectura de lo que se considera "original" y "derivado"; en un sistema de Cultura libre, todo es derivado, la idea del original tendería a ser abolida (...) Me refería a la posibilidad de que proyectos de este tipo logren incidir en nuestra noción cultural sobre autoría, (y la idea del genio), y nuestras prácticas en relación a los "bienes intangibles" (…) Sí, que se haya podido realizar en una institución tradicional, fue muy interesante. Pero si pensamos que varios años después nos encontramos con el caso de Romina Orazi, algo no funcionó.”[802]

La preocupación de Benech es comprensible ya que en 2006 recién se instalaba el debate y ya han pasado más de 8 años y las licencias no han logrado lo que tal vez se deseaba con ellas. Sin embargo, el recorrido por esta tesis da cuenta de que, aunque algunos sectores del mundo del arte aún son reticentes a una transformación de la idea del autor y la originalidad; las licencias Creative Commons se han abierto cierto camino para disputar los modos de licenciamiento de los bienes simbólicos. La idea de la apropiación (el apropiacionismo) no es una *novedad* en el mundo del arte -como hemos dado cuenta a lo largo de este trabajo-, lo que parece faltar es una discusión por el lugar del autor y la necesidad de comprenderlo como un momento en el proceso de la obra. Es en la tensión entre las prácticas que realizamos cuando retomamos obras de otros y cómo queremos que nuestras producciones sean tratadas donde se visualiza uno de los principales problemas al momento de trabajar y aceptar las licencias, especialmente las Creative Commons más abiertas.

Más allá del ejercicio de la derivación que se propuso en la Interfaces Córdoba-Posadas, Pagola reconoce en esas obras “originales” citas, referencias y apropiaciones a otras obras, por ejemplo, en un texto que escribió sobre la experiencia explica que:

> “Pequeño Bambi es un proyecto que parte de canciones populares de los años 70 y las actualiza en tono punkie. La obra de Adriana Bustos cita a un pintor clásico de Córdoba, Ernesto Cerrito, y filma en video la escena típica

802 Intercambio de mails con Laura Benech realizado en el marco de esta investigación la semana del 6 de octubre de 2014.

> de su pintura combinando paisaje pintado con un caballo real. La obra de Mónica Jacobo, parte del motor del juego Half Life / Counter Strike y realiza su "perfomance" recorriendo los escenarios modificados por ella. La obra es una video instalación que se completa con un objeto real idéntico a otro representado en el video. Otro caso se da en la obra de Javier Sprenk, donde copia el procedimiento de la señalética institucional, generando cartelitos políticamente "incorrectos" integrados en el espacio de exhibición como señales, no como obra."[803]

Esto da cuenta de que la cultura siempre se construye a partir de resignificaciones y lo que las licencias aportan es una legitimación de esas prácticas, un hacerlas visibles para desmitificar la idea de la originalidad como el estar en el origen.

Tal como se comprende del "diario de viaje" de la experiencia escrito por Pagola en www.derivables.blogspot.com.ar, el Proyecto Derivadas produjo muchos más interrogantes que respuestas respecto a la posibilidad de transpolar un tipo de licenciamiento pensado para entornos digitales (surge vinculado al movimiento del Software libre) a la materialidad de las obras; poder pensar en derivadas en tanto obras nuevas que transforman una obra previa y no en la reutilización de ideas o conceptos. Sin embargo, la historia del arte tiene ejemplos claros de derivaciones -La Gioconda de Duchamp es el caso más "clásico"- y la obra de Orazi, analizada previamente, también es un ejemplo de que en lo *material* es posible pensar la derivación. Creo que, como la propia Pagola reconoce en las reflexiones en torno a su Proyecto, los "derivadores" -quizás por la proximidad con los autores "originales"- no terminaron de comprender el sentido de una derivada y realizaron una práctica habitual en el mundo artístico: retomar las ideas, los conceptos presentes en la obra; imitar una técnica o una acción. Tal vez las derivadas que se constituyeron en tanto tales, es decir como una nueva obra que sin ser copia exacta retoma a la anterior, hayan sido las que trabajaron sobre la fotografía y el video, del cual se pueden extraer fotogramas. El problema tal vez haya sido que algunas de las obras que integraban la muestra eran performances o intervenciones sobre el propio espacio del museo y ahí la idea de obra como algo único, escaso y "fijo" -inmutable- , la obra objeto, ya está en discusión en la propia acción performativa.

Tal vez el Proyecto Derivadas significó sólo una irrupción momentánea en el escenario de la Institución Museo, aceptado porque propuso una experiencia controlada en la que los artistas acordaron con el juego de ser *derivados*; sin embargo consideramos que sienta un precedente en la historia del uso de estas licencias en producciones artísticas en el espacio de lo *offline*. Y pese a que las derivaciones que más "funcionaron" fueron las que podían retomarse desde lo digital, también es interesante pensar que instaló el debate en el área de las artes plásticas

803 Pagola; Lila; "Cultura Libre y actitud copyleft: Nuevos nombres para viejas prácticas. Notas sobre las obras derivadas".
Disponible en: http://www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/lila_pagola.pdf

que no son las que más utilizan estas licencias porque no hay una concepción de la obra como reproducible y duplicable; porque la obra es entendida como el objeto -cuadro, escultura-; pero desde una concepción Copyleft del arte esa obra continúa en su registro, en su posible circulación, en su proceso. Por eso es interesante pensar en el Proyecto Derivadas en diálogo con la propuesta de Romina Orazi porque trabajan a partir de producciones materiales que, a su vez, también se desmaterializan en la web.

Hay en el proyecto de Pagola un intento destacable de subvertir lo establecido, su propuesta es la de convencer, la de introducir hacia esos otros modos de compartir lo cultural proponiendo una intervención no en las obras; sino en la relación entre la obra, el autor y el público. Una tríada que desde el Copyleft se resignifica y se funde ya que, abrevando en los modos de producción del software, la creación se entiende como proceso contributivo, colaborativo y comunitario en la que las distinciones entre autor y público ya no son tan claras y en la que la obra es un constante proyecto a ser completado.

Clones de Fábrica de Fallas
Intervención de Sub Cooperativa de Fotógrafos
Noviembre de 2010









Originales y Derivadas
de la obra de Gabriel Orge

De la serie Plaza de Gabriel Orge

“Pareja”



Derivadas

de Laura Benech
“wwmart”



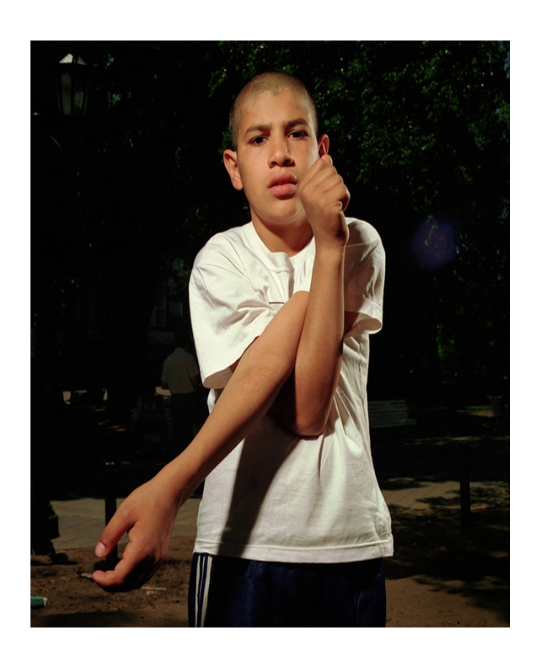
“Rolinga Embarazada”



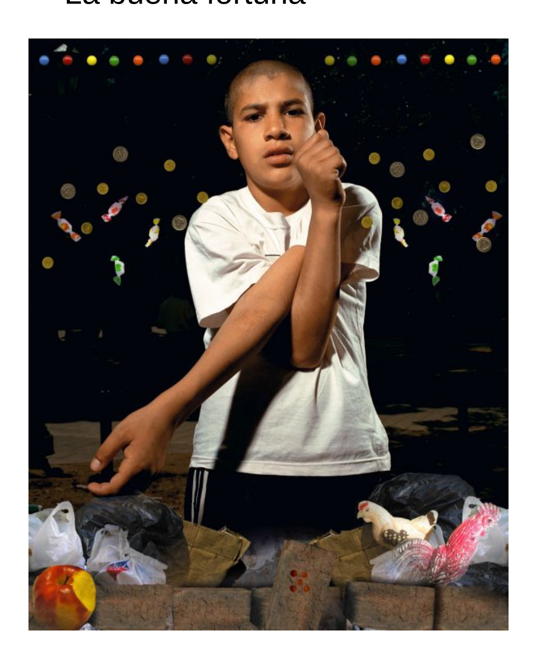
de Verónica Maggi
“Engendro”

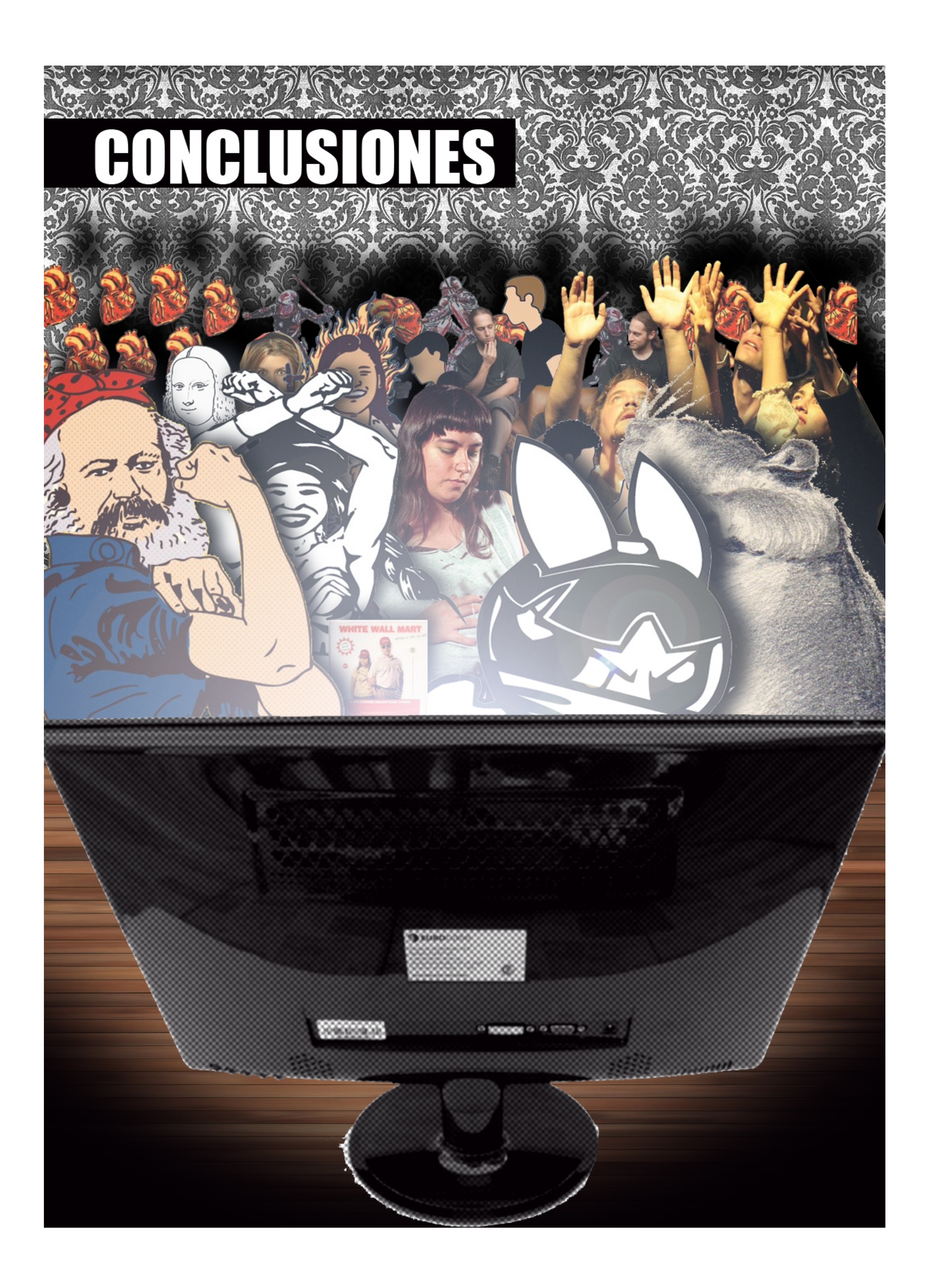


“Niño con los brazos cruzados”



de Luis Britos
“La buena fortuna”




CONCLUSIONES
WHITE WALL MART

Conclusiones

Recapitulaciones de sentido

El recorrido por esta tesis presenta las tensiones que produce el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft en las concepciones modernas de obra, artista y creación a partir del uso de licencias que habilitan la apropiación y la deriva y que, por esto, colocan a la obra como parte de un proceso y al artista como un (re)organizador de materiales que forman parte de un entramado común. Este movimiento -que no se limita al campo del arte- propone otras maneras de producir, circular y (re)apropiar los bienes simbólicos relacionadas con las posibilidades que abre Internet en lo que a producción y distribución en red se refiere, así como también con los cambios que producen las tecnologías digitales en los sentidos de *lo original* y la copia.

El Copyleft, que surge en el campo del software, se transpola al campo artístico basado en las ideas de la creación como aporte a un fondo común y de la producción colaborativa; pero esas ideas surgidas de lo informático son resignificadas, reinterpretadas y reactualizadas en lo artístico. A lo largo de la tesis se trabaja la relación entre lo residual y lo emergente que se articula en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, lo residual basado en las ideas pre-modernas, pre-capitalistas de los modos cómo circulaba el conocimiento y la producción social y lo emergente de los nuevos tipos de licenciamiento que funcionan, en cierto sentido, como un parche al sistema de Copyright. La aspiración de los participantes del movimiento de la Cultura libre es transformar las leyes de Propiedad Intelectual para volverlas menos restrictivas, más abiertas y acordes a los atravesamientos tecnológicos; pero, mientras tanto, se organizan en torno a un sistema de licencias que actúan como *hack* al sistema privativo del Copyright.

Los modos de entender y utilizar estas licencias, especialmente las Creative Commons, adquieren sentidos locales que se distancian de las posturas de sus impulsores, por ejemplo de las de Lawrence Lessig. Señalábamos que en estas licencias, en la postura de Lessig, hay una mirada atravesada por una matriz liberal que no termina de distanciarse del Copyright o de una forma individual de entender al autor. Sin embargo, los artistas que trabajan desde una *actitud* Copyleft en Argentina han resignificado las licencias Creative Commons y les han otorgado un sentido que va más allá del instrumento jurídico. Esta reinterpretación es posible porque existen redes previas de vínculos, de lazos que surgieron antes de que el debate por los modos de licenciamiento se hiciera visible y que encuentran en estas licencias un modo de expresión de esas afinidades comunes. Más allá del propio movimiento del Software libre, muchos de los artistas que hoy trabajan desde el Copyleft formaban (y forman) parte de otros grupos de militancia. Los modos en que reconocen haberse vinculado a la lucha por la Cultura libre dan cuenta de la pertenencia a grupos y colectivos que fueron tejiendo redes en este sentido: la lucha por el territorio, la participación política, el arte militante. Redes de

pertenencia previa donde ya prevalecían ideas del compartir, de socializar sus producciones y sus procesos; por lo tanto las licencias vienen a darle un nombre a esas luchas, a enlazarlas. Este entramado que los constituye los aleja de una postura liberal en relación a las Creative Commons para otorgarles un valor de bandera que aúna otros debates en torno a lo artístico. Debates que no son *nuevos*, que han marcado la historia del arte en la búsqueda de correr los límites de lo que se define como artístico.

En el caso de esta tesis, indagar acerca de estos movimientos implica reflexionar acerca de las continuidades y las rupturas, implica mirar a los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft a través de numerosos cristales que se superponen. Con un origen en el movimiento del Software libre, vinculados a las tecnologías digitales e Internet que posibilitan el compartir y la multiplicidad de la copia, asentados sobre una discusión legal respecto al Copyright; los artistas con *actitud* Copyleft están también atravesados por las tradiciones del arte, por las trayectorias que otros artistas trazaron mucho antes de que la discusión por la Cultura libre fuera *decible,* en los términos de Michel Foucault, es decir pensable en una época.[804]

Ya hemos señalado que en las prácticas artísticas que se inscriben en la Cultura libre los proyectos son diversos, heterogéneos; sin embargo, podemos comprender que en estas obras con *actitud* Copyleft emerge un nuevo tipo de *sensorium* al proponer otras ideas acerca de lo que la obra *es* y cómo debe pensarse la figura del artista. Pensar que la re-producción puede ser considerada producción es un planteo político que, a su vez, deviene en el intento de instaurar nuevas sensibilidades al momento de reconocer lo artístico.

Contra el arte autónomo y el artista genio

Derivamos el título del libro de Jean Gimpel, *Contra el arte y el artista*,[805] para dar cuenta, primero, de que los debates que establece la *actitud* Copyleft no son *novedosos* (este es un término del que intentamos desligarnos en todo el recorrido de la tesis porque, justamente, partimos de la idea de que cualquier creación, cualquier aporte nunca es primigenio) que abrevan en una tradición artística más amplia y también en el juego entre lo que Marta Zátonyi[806] define como el arte de los juglares y el arte de los trovadores, el arte de lo lowbrow[807] y el arte de lo mainstream que se relacionan y se imbrican continuamente. La *actitud* Copyleft se nutre de otros momentos de ruptura, de crisis en el mundo del arte; por lo tanto la entendemos como un momento más, un nudo más en un profuso hilo de Ariadna dejado para escapar del Minotauro. Y en esta analogía, el Minotauro designaría a las prácticas que se han legitimado en el proceso que definimos como Modernidad: la del artista entendido

804 Véase Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*; Siglo Veintiuno Editores, Bs. As. (6ta edición)
805 Véase Gimpel, Jean (1979) *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa; Barcelona.
806 Véase Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires.
807 Usamos el término lowbrow en forma amplia, como oposición a un arte mainstream, y no en forma específica para referirnos al movimiento under de arte visual surgido en California en los años 70.

como un individuo que produce aislado y la del arte como una *finalidad sin fin*,[808] separado de la praxis vital y reservado a la *creatividad* de unos pocos elegidos. Y estos modos legitimados de ver el arte se han vuelto tan grandes y fantásticos como el Minotauro. La Modernidad ha invisibilizado al arte como una producción colectiva y colaborativa, no es que estos modos han dejado de existir, sino que cuesta reconocerlos y aceptarlos porque el sistema que sostiene a la producción artística se basa, como todo nuestro modo de organización, en una matriz liberal que ha colocado al individuo por encima del colectivo. Por eso señalamos que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft tiene algo de residual, de pre-moderno, de pre-capitalista; pero con esto no queremos sostener que estos artistas con *actitud* Copyleft quieran retornar a una *edad media*, no son luditas que luchan contra las transformaciones, ellos más que otros comprenden que las transformaciones que producen las tecnologías son profundas e irreversibles; pero son -como hemos señalado a lo largo de toda esta tesis- producto de los procesos sociales, de los contextos a los que modifican y por los que son modificadas.

La *actitud* Copyleft se distancia, entonces, de unos valores de lo artístico establecidos en el contexto de la Modernidad; pero esta distancia no es exclusiva de la *actitud* Copyleft, muchas prácticas artísticas contemporáneas ponen en crisis ciertos valores modernos de lo artístico: la obra objeto, el carácter único, la clausura y los límites de lo que se considera arte. Es ese borramiento de los límites de lo definible como artístico lo que motivó a autores como Arthur Danto[809] a afirmar que estábamos frente al *fin del arte*. En este sentido, el Copyleft reúne prácticas artísticas de los con-fines, del más allá del fin. Pero ¿qué aportan estas experiencias a la crisis mayor? Consideramos que el principal aporte es el descentramiento de la figura del autor, su desdibujamiento en pos de un colectivo que no se entiende como un grupo de trabajo al que se pertenece, sino que está abierto a la totalidad de lo social. Si en los planteos de Umberto Eco de la Obra abierta[810] el público llenaba los blancos, para el Copyleft autor y público no son categorías tan claramente perfiladas como diferentes. Y por esto sosteníamos antes que hay en los artistas que utilizan las licencias Creative Commons una resignificación de lo que estos modos de licenciamiento representan, porque lo que Lessig quizás buscaba con las licencias era un empoderamiento del autor -el autor entendido como individuo que incluso decide *individualmente* qué usos permitirá de sus obras-; pero los artistas con *actitud* Copyleft utilizan estas licencias como un símbolo de descontento no sólo con el "todos los derechos reservados", sino principalmente con la concepción individualista de la propiedad, incluso la intelectual. Nuestra Ley de Propiedad intelectual (11.723) es fuertemente liberal, signada por épocas en las que no se pensaba en los colectivos, en que lo social era

808 Como explica José Jiménez en la concepción hegeliana la obra "tiene una teleología inmanente, una finalidad interior y autónoma". En Jiménez, José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid. Pág. 111.
809 Véase Danto, Arthur (1999); *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona.
810 Véase Eco, Umberto (1992); *Obra Abierta*; Planeta Agostini; Barcelona.

invisibilizado. Y alguien podría señalar en este punto que las experiencias analizadas en esta tesis siguen teniendo nombre y apellido, y tendrían razón en señalar esto. El Copyleft no niega la idea de autor, sí lo entiende desde el punto de vista de la contribución a un "fondo común", una marca en un momento del recorrido de toda producción artística que precede a ese autor y que seguirá existiendo y modificándose más allá de él. En este aspecto, el movimiento del Copyleft no pierde ese rasgo moderno ya que no proclama el anonimato, la producción de obras sin firma; pero sí plantea una discusión en torno al autor como único *dueño* de esa obra. Seguimos pensando con *nombres propios*, pero estos nombres y apellidos ya no se entienden desde el aislamiento, desde el solipsismo; sino desde lo social. Estos artistas son en el movimiento y reconocen esas pertenencias a algo que los excede, que los contiene y, a su vez, los desborda.

En esta habilitación a reutilizar, a tomar, a reapropiar hay un total desprendimiento con la obra que ya no es un objeto -y en esto comparten con muchos otros movimientos artísticos coetáneos y anteriores- sino un proceso, un *work in progress*. Esto va más allá de señalar a la obra como abierta o no clausurada, implica trastocar el sentido de apropiación y paternidad de esa obra; en un modo de organización en el que prima la competencia y la delimitación de lo que es tuyo y lo que es mío; los artistas Copyleft, con generosidad, comparten, se desligan, se deshacen de aquello que una vez fue de ellos; pero fue de todos, al mismo tiempo. Comparten no sólo las obras terminadas, sino también los códigos fuentes -en la jerga del software- los planos, los procesos de producción que llevaron a que una obra sea esa; pero pueda ser mil otras. Es un jardín de senderos que se bifurcan. Y así como son generosos con lo que producen, también, a veces, traspasan los límites de las propiedades que otros han delimitado porque en su concepción *comunista* de las formas no entienden de propiedades y pertenencias. Y es ahí donde caen en la *ilegalidad* de un sistema que aún no está preparado para la socialidad completa, para tornar comunes a los bienes simbólicos. Y en este punto es donde las licencias Creative Commons, incluso la de tipo Copyleft, sólo son un *parche*, una *curita* a un sistema competitivo e individualista que se traslada al campo del arte con los egos y los estrellatos. En un contexto donde compartir es fácil -las tecnologías digitales e Internet lo simplifican-, siguen primando las relaciones de propiedad privativa y si bien las Creative Commons son una apuesta al futuro no pueden usarse *hacia atrás* por lo que hay una infinita cantidad de obras que van a seguir restringidas. Por eso este tipo de licenciamiento es sólo un parche en un sistema que se ha transformado en la Casa de Asterión,[811] intentando contener lo incontenible.

Así, entonces, los artistas Copyleft entran en tensión contra un arte definido desde la restricción, separado de la fiesta de lo común, del compartir; un arte que se escuda para no mutar, un arte en el que la firma y la marca valen más que el proceso. Disputan, de alguna

811 Véase el cuento de Jorge Luis Borges publicado en El Aleph.
Disponible en http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_6.htm

manera, con el arte entendido como autónomo; pero al criticar esa autonomía caen, a veces, en otra igual de peligrosa: la que separa el arte de lo económico. El artista es un trabajador que produce con otros, que colabora en los procesos, que articula y teje redes. Un *trama-yista*; pero *debe ser* autónomo del Mercado. Este es el deber ser que ha acompañado al arte desde que se separó de la artesanía, de los talleres y de los gremios: liberarse de las acusaciones que puedan vincularlo a la búsqueda del rédito como un fin. De ahí también se desprende la idea del artista bohemio, pobre, incomprendido. Una mirada que va a cambiar a partir de la década de 1990 cuando el éxito económico deja de estar "mal visto" y el artista *se muda* del estudio a la empresa. Pero en esa tensión con las lógicas de lo industrial, los artistas Copyleft con-funden el rédito económico con la mercantilización de lo artístico lo que convierte -muchas veces- al arte en un hobby y no en un trabajo. Comprendemos que discutan con un arte mercantilizado en el sentido de los exorbitantes precios que se pagan por ciertas obras, los rankings de artistas más cotizados que llevan a una privatización del acervo cultural, a convertir el arte en un objeto suntuario dentro del modelo capitalista. Pero si el arte es sólo un hobby, el artista no es un trabajador del arte, sino un trabajador *para* el arte: para derivar recursos, para sostenerse, para impulsarlo *a pulmón*. Desde estas concepciones los juglares de lo lowstream no podrán luchar con los artistas de lo mainstream. Es este debate el que lleva a Marcelo Lo Pinto, por ejemplo, a transformar su obra de un video a una puesta multimedia que incluye una carta y una web; es la falta de recursos lo que lo lleva a debatir con los modos del hacer de la Institución arte; pero, paradójicamente, considera a su arte *libre* del rédito económico; por eso no cobra por exhibirla en Second Life, pese a que este espacio era claramente comercial. Son los dilemas de pensar que lo económico y lo artístico deben correr por carriles separados, que un arte comprometido políticamente no puede generar ganancias. Y este es también un problema de la pretendida autonomía del arte que no sólo se desliga del ritual, sino también del trabajo en el taller, el arte se espiritualiza y empieza a realizarse "por amor al arte". Restituir el arte al ritual de la vida, a la fiesta, implica también empezar a pensarlo desde lo terrenal del trabajo y no sólo desde lo espiritual del deseo. Una importante paradoja del sistema capitalista: hablar de propiedades intelectuales y derechos patrimoniales sobre las obras; pero desligar al arte de lo gremial, de lo laboral. El artista no es alguien que obtenga una ganancia por su trabajo -eso queda en manos de los artesanos-, sino alguien que cobra regalías por los usos de sus producciones. El artista es alguien que vive de rentas y no de actividades concretas. Esta división entre la renta y el trabajo también ha llevado, durante muchos años, a diferenciar arte de diseño, el diseñador es más cercano al artesano que cobra por sus producciones; el artista, en cambio, obtiene un rédito por el usufructo que hacen terceros de sus obras.

En este sentido, uno de los principales problemas que se han visualizado a lo largo de esta investigación es la sostenibilidad de los proyectos que emergen prolíficamente; pero no

siempre se sostienen en el tiempo. Este fuego de la aparición y este consumirse también se asocia a los movimientos de vanguardia, a otros movimientos que propusieron rupturas con gran fuerza y se extinguieron; pero sus ideas han quedado flotando en el aire de ese mundo de lo artístico para que otros las retomen. Los *heraldos del futuro* de los que hablaba José Luis Brea.[812] Si bien las experiencias con *actitud* Copyleft no se están extinguiendo a nivel movimiento, son muy difíciles de sostener a nivel de cada proyecto y esto se vincula a que los impulsores deben trabajar de *otra cosa* y derivar recursos. Claro que esto no es un problema solamente para las experiencias con *actitud* Copyleft, sino que el dilema de *vivir del arte* atraviesa a toda la producción lowstream.

Volver a vincular las prácticas artísticas con el trabajo, con el gremio de artesanos, con la producción colectiva, que es también espacio de enseñanza; es decir volver a fortalecer los lazos que la Modernidad invisibilizó, colocará a los artistas en una relación diferente con el Mercado, porque el Mercado -y tal como señala E.P. Thompson[813]- se imbrica en nuestros modos de vivir; por eso en el acto de "fijar el precio del pan" no hay sólo una actitud económica, sino principalmente política y social. Pero este re-conocer la imbricación no implica aceptar las reglas de juego tal como han sido establecidas, pelear por fijar el precio del pan es pelear por cambiar las reglas (neo)liberales, despersonalizadas a partir de las que se construye el vínculo con el Mercado. Se puede pensar en economías sociales, en el cooperativismo que se basa en la comprensión de que el compartir con el otro nos enriquece. La solidaridad, por oposición a la competencia que impone la lógica capitalista, es un punto clave en los modos de asociación que se proponen y es en ese aspecto, y no en eliminar la posibilidad de lucro, donde deben residir los esfuerzos. Otra manera de entender la lógica de *ganancias* que no la piensa desde el lugar individual del competir, sino desde el lugar social del aportar.

Cuando haya una comprensión clara de esta imbricación de lo político, lo económico y lo social se superará esa pretendida autonomía de lo artístico, se resolverá esa departamentalización de la modernidad ilustrada que separó lo que antes estaba revuelto y nos convenció de que era mejor estar juntos que estar entre-mezclados. Una modernidad ilustrada que invisibilizó los mestizajes de los que estamos hechos.

Contra la innovación que demandan las Industrias Culturales y la creatividad entendida desde una matriz (neo)liberal

Otro de los postulados con los que entran en tensión los artistas Copyleft es el de creación entendida en tanto un producir desde la *nada* -¿qué sería la nada? ¿cómo podríamos acceder a la nada?- con la idea de *novedad* que parece hacer tabula rasa con lo anterior, con lo ya dado. Lo que ocurre es que hay una invisibilización de los orígenes y cada obra se

812 Brea, José Luis (2003); *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural;* "El net.art y la cultura que viene". Ed. CENDEAC, Murcia. Pág. 53.
813 Véase Thompson, E.P (1995); *Costumbres en Común;* Grijalbo; Barcelona.

presenta como un nuevo comienzo. Algo similar ocurre con las tecnologías y por eso, en esta tesis, no las enunciamos en tanto "nuevas" porque privilegiamos pensar y reflexionar sobre el proceso. El instalar todo como "novedad" se liga a una idea de tiempo que se hiperpresentiza, que se instala en un rabioso aquí y ahora y, fundamentalmente, desconoce el recorrido. Por eso, a lo largo del trabajo hemos hecho hincapié en trazar las líneas de continuidad con otros movimientos artísticos y plantear la *actitud* Copyleft en el interjuego entre lo residual y lo emergente.

Entender la creación como un acto novedoso se sitúa también en una matriz liberal para la cual la creación surge del genio inspirado de un artista, en este caso, pero también puede ser de un científico que, por esa razón, tendrá la posibilidad de patentar su conocimiento. Y, además, esa creación, individual y aislada, es entendida como el motor de la innovación y el cambio. De este modo, la sociedad es comprendida como una suma de individualidades y lo que permite la transformación no son los procesos socioculturales, sino las voluntades individuales. El ser creativo se convierte en un *deber ser* -equiparable al *deber ser* del arte autónomo- y en un lema que sirve, además, para vender. La tensión se presenta cuando las prácticas artísticas contemporáneas empiezan a comprender que la creación no es un estar en el origen -tal como sostiene Nicolas Bourriaud[814]- sino que también en la mezcla, en el remix, en el mashup hay creación. Y son esas prácticas las que retomarán los artistas con *actitud* Copyleft, prácticas vinculadas a las tecnologías digitales; pero que también pueden rastrearse en el mundo de lo analógico -como los ready mades y los collages-.

Recontextualizar, resituar es un modo de creación y en la combinación de diferentes elementos surgen otras obras que pertenecen al proceso y a la historia, que no están en un origen, ni en un fin, que son en el *devenir*. Y es en este punto donde, desde las lógicas tradicionales, entran en juego fuertemente las propiedades y las restricciones, Candelaria Sabagh lo explica con una muy buena metáfora que es pertinente volver a traer a escena: "ahí es donde tiene que estar la originalidad, en cómo uno combina los colores, no en que uno sea el dueño del amarillo y otro sea el dueño del azul y otro sea dueño del rojo." Las combinaciones y recombinaciones que se pueden hacer y que no serán nunca iguales, la repetición y la diferencia de las que habla Gilles Deleuze.[815] Y en esto se basa la idea de lo uno y sus múltiples que atraviesa gran parte de los proyectos Copyleft: el compartir los planos para que otros produzcan los objetos, el compartir las fuentes para que otros puedan acceder a esos resultados entendiendo que en el proceso, que en el devenir, no serán los mismos. La idea de lo uno y sus múltiples en el trabajo de "La Fábrica" de Paola Salaberri, en las baldosas

814 Véase Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

815 "Si la repetición existe expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión . Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista" en Deleuze, Gilles (2002); *Diferencia y repetición*; Amorrortu; Bs. As. Pág. 23.

reparadoras de Compartiendo Capital, en las pinturas de Romina Orazi que pueden ser descargadas de la web y re-intervenidas. Es la recombinación de fragmentos de otros textos con los que Candelaria Sabagh teje su obra, los imaginarios que Iconoclasistas transforma, interviene para volver a poner en circulación en Facebook. Crear es adicionar, recombinar, (hiper)vincular; crear es ir tejiendo otras tramas con hilos antiguos. Ser un poco Penélope, entendiendo que en ese proceso de tejer y re-tejer hay creación, aunque no haya obra en el sentido tradicional de lo acabado. Penélope no persigue terminar su tejido, se concentra -por artilugios y necesidades- en el proceso; eso es lo que privilegian también los artistas Copyleft: el camino, el hacer. El arte se vincula entonces a un hacer y no a un *ser* dado. Y es un hacer con otros, un hacer compartido.

Desde esta manera de entender la creación es que la *actitud* Copyleft se enfrenta a las lógicas de la Industria Cultural. Es importante volver a señalar en este punto que los artistas inscriptos en la Cultura libre no le critican a las Industrias Culturales la serialización, la *masificación* en el sentido de estar disponibles para un mayor número de personas;[816] las críticas tienen que ver con la uniformización, con la homogeneización de las lógicas productivas que se establecen para la circulación de lo cultural-artístico (por ejemplo la homogeneización de los procesos productivos al establecer límites a la extensión en minutos de las canciones, al generar tópicos de best sellers o narrativas que se uniformizan) En este punto podemos hacer una relación con el software y la diferencia entre aquel que nos permite modificar el código y aquel que nos viene cerrado, clausurado y, además, predeterminado, cargado de automatismos. Contra estos automatismos y predeterminaciones de la arquitectura del software activará Iconoclasistas al utilizar Facebook para construir colaborativamente provocando una ruptura con una plataforma que tiene otros prediseños, más vinculados al posteo de la extimidad, en términos de Paula Sibilia.[817] Si bien es cierto que Facebook también se ha rediseñado ampliando los usos posibles, por ejemplo permitiendo crear Páginas para negocios, artistas, organizaciones, comunidades; permitiendo crear Grupos para compartir intereses, tiene una estructura y una lógica que Iconoclasistas subvirtió.

Pero, además de criticar esta homogeneización, este coartar la diferencia, lo diverso, los artistas con *actitud* Copyleft critican centralmente la monopolización que se produce, en manos de estas industrias, de los bienes que deberían ser comunes. Una concentración que en el campo del software se ve claramente en manos de Microsoft, también se evidencia en la industria editorial, discográfica y en las distribuidoras cinematográficas. Y, como plantea Naomi Klein,[818] se trata de la restricción al acceso a la diversidad de ideas. ¿Qué se publica, qué se edita, qué circula por lo mainstream, sino lo que se ha legitimado y se ha establecido como dominante?

816 Nos distanciamos aquí de la idea de masa en tanto homogeneidad, uniformidad, en tanto forma de entender a los receptores como indiferenciados.
817 Véase Sibilia; Paula (2008); *La intimidad como espectáculo*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires.
818 Véase Klein; Naomi (2001) *No logo. El poder de las marcas;* Paidós; Barcelona.

¿Cuál es el espacio para las prácticas diversas? Marta Zátonyi sostiene en este punto una lectura que nos resulta interesante; pero que limita las posibilidades de transformación a un reconocer por parte de lo dominante aquello que está emergiendo. Zátonyi sostiene que el arte del juglar accede a ese circuito de lo mainstream retomado por el trovador, asociado a lo dominante. Los buenos trovadores, sostiene la autora, son los que logran esta reapropiación. Es una lectura interesante que da cuenta de cómo se dan los procesos de cooptación de lo emergente en manos de lo dominante, una cooptación que, si bien integra lo emergente a lo dominante, produce cambios, mutaciones -en el sentido en que lo plantea Alessandro Baricco[819]- en aquello legitimado. Pero es limitada porque es una teoría del goteo, de la filtración; pero que nunca va a permitir la transformación radical de los procesos. Sostenemos en esta tesis que es importante que el arte del juglar se abra camino, irrumpa para subvertir el arte del trovador, para subvertir los sentidos del arte. Y para irrumpir hay que construir los propios circuitos, sí; pero especialmente hay que ocupar los circuitos de lo dominante. Entonces, es válido que los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft construyan otros circuitos de circulación de sus producciones que permitan pasar de un Mercado concentrado a espacios más plurales; pero también es importante que actúen en el terreno de ese otro que es el que establece las reglas de juego. Por eso muchas de las experiencias que se analizan en esta tesis juegan a entrar y salir de los espacios *tradicionales* del mundo del arte.

Entrar y salir de la Institución arte

Las experiencias que se analizan en esta tesis fueron elegidas por su pertenencia a la *actitud* Copyleft; pero también porque expresaban esta relación entre lo *online* y lo *offline* con la que queríamos dar cuenta de que en lo en lo *offline* también pueden existir prácticas Copyleft. Esta búsqueda estaba relacionada a la prenoción de que los licenciamientos libres o abiertos, por su vínculo al Software libre, encontraban en lo *online* un espacio más claro de existencia. Volveremos sobre este aspecto del vínculo de lo Copyleft y lo tecnológico más adelante.

Lo que pretendemos señalar ahora es que, luego de haber transitado la escritura de esta tesis, encontramos otro aspecto que vincula a muchas de las experiencias analizadas, al menos a las que se retoman más centralmente, que es este juego de entrar y salir de los espacios *tradicionales* de la Institución arte. Y en ese entrar y salir aparece la expresión de una lucha y de una necesidad de transformar también desde adentro, de horadar los pilares que sostienen al mundo del arte. Dar el debate al interior de las instituciones *tradicionales* es poner en el centro de la escena la discusión por otros modos de circular y compartir lo cultural-artístico, no quedarse en los márgenes, corriendo en paralelo, sino intentar colisionar para, en esa colisión, generar otras formas o, al menos, una revoltura. La vanguardia artística de los años ´60 y ´70 en Argentina entró y salió de la Institución arte de acuerdo a los contextos, a las convenien-

819 Véase Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición).

cias, a las necesidades. En algunos momentos la Institución los contuvo, incluso los protegió de la terrible represión del afuera; en otros los limitó y los censuró; pero en ese diálogo, en ese ocupar el territorio "enemigo" hay un accionar político claro. Es interesante que hoy la *actitud* Copyleft retome esas prácticas de caballo de Troya, de ingresar aceptando las normas; pero, una vez en el interior, subvertirlas o ponerlas en evidencia. Si bien en las experiencias que trabajamos en esta tesis esto no siempre se da de forma premeditada (o alevosa), en el ocupar el espacio hay ya de por sí una acción política. "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" surge para presentarse a un concurso del Palais de Glace y se transforma a sí misma en el proceso, subvirtiendo las lógicas del espacio de exhibición, subvirtiendo las lógicas de acceso a esa obra y el sentido mismo de lo que la obra *es*. *Nace* a partir de un reclamo a la Institución arte y deriva en una obra Copyleft que se *no-exhibe* en un espacio *tradicional* de lo artístico. El Proyecto Derivadas, por su parte, se propuso generar replanteos y debates acerca del lugar de la autoría en el marco de un intercambio de artistas de distintos puntos del país. Lila Pagola, impulsora de esta propuesta, participó de la muestra con el proyecto de la derivación. En este caso, a diferencia del de Lo Pinto, hay una intencionalidad inicial y una aceptación por parte de los curadores de la muestra de que esto se realizara. Fue una experiencia que hemos definido como "controlada"; pero que propuso a los artistas participantes de la exposición desligarse de sus producciones, correrse de ese lazo estrecho que otorga la paternidad de la obra y abrirla para que otros artistas pudieran usarla, otorgarle otros sentidos. La experiencia jugó con la idea de lo original y lo múltiple en uno de los espacios centrales de la Institución arte, el museo y la muestra; pero, principalmente, visibilizó a las licencias Creative Commons que eran recientes en el país en ese momento.

Pagola actuó desde el marco de legalidad, convenciendo a los artistas, dialogando con ellos para que licenciaran sus obras de modo tal que pudieran reutilizarse, habilitando los permisos; pero poniendo en tensión los lugares de comodidad donde los autores se ubican. Ver la obra de uno continuada por otro y comprender que es otra obra sobre la que ya no se tiene control, sobre la que ya no se tiene autor-idad produce un cimbronazo en nuestros modos de comprender la producción y nuestra relación con ella. Implica desandar caminos y miradas, implica un extrañamiento y una separación. El Proyecto Derivadas produjo ese pequeño sismo dentro de los muros del museo y, principalmente, dentro de los muros de las autorías de aquellos que participaron cediendo o apropiándose. Porque en ese continuar la obra de otro también hay un comprender, un reconocer que la creación no es otra cosa que recombinar los colores.

Decíamos que Pagola se manejó dentro de los límites de la legalidad; pero esto no siempre es así en el *mundo* Copyleft. Las experiencias de Romina Orazi dan cuenta de prácticas que muchos de los artistas que trabajan desde esta *actitud* internalizan y llevan adelante sin buscar con ellas una puesta en debate o una reflexión. Prácticas comunes que todos realizamos como retomar imágenes de Internet; pero que son prácticas sancionadas por los marcos lega-

les vigentes. Sin proponérselo, Orazi instaló un debate acerca de la apropiación, la resignificación y los límites que establece la Institución arte, la comunidad artística. Se presentó a un premio con un proyecto de un refugio móvil, retomó y modificó imágenes de Internet para ilustrar esa presentación y generó una conmoción cuando el autor de esas imágenes reclamó por la propiedad de la obra y acusó al Centro Cultural de premiar un *plagio*. No hubo explicación de reapropiación, resignificación o recontextualización que pudiera convencer a ese autor de los otros usos que había hecho Orazi de sus dibujos, de que no era una copia de su obra; sino un proyecto que se basaba, más que en la repetición, en la diferencia. Esta experiencia Copyleft que juega en los límites, que atraviesa los límites, nos permite ver que hay prácticas para las que aún los espacios *tradicionales* no están preparados y, sin querer, coloca en el centro de la escena el tema de la autoría y la creación. Esta misma acción realizada en otro contexto, por ejemplo en una de las Fábricas de Fallas de las que la artista participaba, no hubiese producido la tensión que produjo al ocurrir en el marco de un premio donde entran en juego otras reglas, otras expectativas. Las Fábricas de Fallas u otros circuitos enmarcados en la Cultura libre son los epicentros de estos tipos de disputas; un premio otorgado por un Centro de arte produce otros dilemas, impacta de otras maneras y genera otro tipo de tensiones.
La otra obra de Romina Orazi que se analizó en esta tesis vuelve a traspasar esos límites entre lo original y lo derivado; pero esta vez desde los marcos de la legalidad, de tener los derechos de aquello que se transforma. Sin embargo, Orazi instala nuevamente el debate, ya no en torno al plagio y las propiedades privadas, sino en torno al uso de las obras de otros. La propuesta borra los límites entre el original y la derivación porque el original deja de existir en tanto obra separada y se mixtura con la derivada. Interviene sobre el mismo original, no sobre una réplica o una duplicación, e interviene sobre el original material. Juega, entonces, nuevamente con los límites aceptados. Destruye lo original para crear algo de la revoltura y lo hace en una galería que se define como de Arte Internacional con sedes en Buenos Aires y en Nueva York. Un espacio que no es alternativo o contrahegemónico y que es, además, un ámbito de venta. Y esa venta en la galería convive con un espacio en la web desde el que se pueden descargar los dibujos en forma libre y gratuita. Ocupar los espacios, adquirir visibilidad, poner en escena el debate por otros modos de producir, circular y (re)apropiar lo cultural-artístico. Instalar la duda o la inquietud por la *actitud* Copyleft en circuitos que son ajenos o reticentes, en circuitos que no son el epicentro de estas prácticas.
No más Zzzzs, por su parte, expresa la paradoja de ser una obra Copyleft registrada en Argentores. En esta experiencia se visualiza la acción política de aceptar ciertas lógicas de juego; pero sostener las ideas base, las ideas que dan identidad al movimiento de la Cultura libre. Dar batalla, la táctica del inquilino de la que habla Michel de Certeau: hacer pequeñas modificaciones que permitan habitar esas propiedades de otros, ser ocupas en territorios ajenos, pero plantando una bandera que, aunque luego sea removida, deje algún tipo de marca sobre

una superficie que parecía intransitable.

Y esto es también lo que hace Iconoclasistas al ocupar Facebook, al plantear un taller asincrónico, desterritorializado en una plataforma que ha demostrado que lo que más le interesa es producir publicidad al *target*. El uso de Iconoclasistas de Facebook no es el único uso subversivo, los millones de usuarios que la plataforma tiene alrededor del mundo se apropian de esta red social online de modos que no pueden estar completamente prefigurados por Facebook. Pero la experiencia de Iconoclasistas no deja de ser significativa porque algunos artistas o referentes de la *actitud* Copyleft más puristas -pensemos en Stallman, por ejemplo- se negarían completamente a usar esta plataforma por las lógicas que la atraviesan. Consideramos que la acción de Iconoclasistas es más combativa porque en lugar de ubicarse desde la negación, ingresa a Facebook no sólo para usarlo como vidriera, sino también para construir con otros. Experimentan no sólo en la construcción colaborativa, sino también en empujar los límites de lo que esa arquitectura del ciberespacio habilita o inhabilita.

En estas experiencias hay una manera de entender el poder más compleja que pensarlo en dos bloques enfrentados - lo dominante y lo contracultural -, monolíticos, cerrados en sí mismos. Hay en estas posturas una búsqueda de negociación con lo dominante que pretende flexibilizar, correr los límites, dar el debate y articularse. Peter Bürger analizó que las vanguardias habían sido cooptadas por la Institución arte a la que criticaban, entendió esa situación como una derrota; sin embargo ¿qué hubiese ocurrido en el devenir de lo artístico si Duchamp no se hubiese presentado a premios, si no se hubiese introducido en el circuito de lo dominante? ¿qué hubiese ocurrido si León Ferrari se marchaba de la exposición en la que censuraron su Cristo atado al bombardero estadounidense, si quitaba el resto de sus obras invisibilizando así su postura? ¿Hubiesen sido estas acciones registradas para la historia del arte? Tal vez no, tal vez no se hubiesen conocido, no hubiesen generado el conflicto, el debate, la reflexión que generaron. Hay una permanencia en la institucionalidad que no puede desconocerse cuando se pelea contra sus reglas, porque la institución nos atraviesa con sus miradas, con sus concepciones; lo interesante es aprovechar esa permanencia de lo institucional para intentar la transformación desde adentro. También en el enfrentamiento, en la colisión, se produce la mutación, el cambio; pero si lo pensamos *gramscianamente* hay que ocupar los espacios y librar batallas porque las derrotas en el campo del enemigo a veces son más visibles que las victorias en el espacio propio.

Las experiencias que se retomaron son sólo una muestra de una *actitud* Copyleft que, si bien ocurre mayoritariamente en los márgenes, en los espacios que los mismos artistas crean desde la autogestión y las redes de pertenencia; disputa por una centralidad y lo hace en territorios de lo dominante. Lo que tienen en común las experiencias trabajadas es que se introducen en aquellos ámbitos que critican o que pretenden modificar: las Gestoras Colectivas, los premios, los museos y galerías. Incluso espacios de Internet marcados por lógicas comercia-

les como Facebook. Ocupan estos espacios desde sus concepciones, desde sus miradas políticas acerca de los modos de circular la cultura.

Lo tecnológico, los escenarios y las estéticas

Uno de los objetivos de la tesis es analizar el vínculo de las tecnologías con las experiencias artísticas que se enmarcan en la *actitud* Copyleft. Este objetivo partía de la relación que existe entre el movimiento de la Cultura libre y el Software libre y cómo esas lógicas de producción del software se transpolan al campo de lo artístico. Ante esto, es importante señalar que la relación arte/tecnología es una relación constitutiva del campo del arte y no se presenta con la inclusión de la informática en las últimas décadas; sino que es una relación histórica porque el hombre siempre ha creado tecnologías que han transformado sus modos de estar y representarse el mundo. A lo largo de esta tesis se ha dado cuenta de distintas tecnologías que han modificado los modos de producir lo artístico, tecnologías que se entienden dentro del campo del arte -como la fotografía- pero también tecnologías que no fueron pensadas para lo artístico -la fotocopiadora, por ejemplo- y, sin embargo, fueron reapropiadas por los artistas para hacer collages, duplicaciones y réplicas. Por lo tanto, llegamos a la intersección del arte con las tecnologías digitales e Internet no desde la idea de la *novedad*, sino desde la idea de un largo camino recorrido.

Una de las principales características de Internet es que permite que la acción milenaria de compartir vuelva a ser una acción fácil porque pone a circular -desmaterializados, inmaterializados, rematerializados- diferentes bienes simbólicos a los que se puede acceder deslocalizada y asincrónicamente. Esto que inauguraron tecnologías como el telégrafo de poder separar la comunicación del transporte físico, se profundiza con Internet a escalas impensadas. Y es en la digitalización y en la posibilidad de circular, de socializar donde abrevan los principales argumentos de los referentes del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft por leyes menos restrictivas y condenatorias del compartir.

En la tesis recuperamos el concepto de *techné* para pensar la articulación del arte y las tecnologías, para pensar el arte como un *hacer tecnológico* al entender que la técnica y la tecnología no pueden separarse, que la tecnología implica los marcos de saberes para el desarrollo y uso de las innovaciones técnicas, que la tecnología es siempre social. Así, y parafraseando a Arlindo Machado,[820] el arte siempre se ha hecho con las tecnologías de su tiempo. Y las tecnologías de este tiempo son digitales y nos permiten tender redes y comunidades de pertenencia más allá de lo territorialmente situado.

En las prácticas artísticas que se inscriben en el Copyleft aparece Internet como escenario; pero también como lógica. Internet como escenario implica pensar este espacio como un lugar de visibilización, de existencia de esas prácticas artísticas. Muchas de las experiencias recu-

820 Véase Machado, Arlindo (2004) “Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones” en *La Puerta*, año 1 n°0, La Plata, FBA UNLP.

peradas para esta tesis se vinculan, se visibilizan, se muestran en Internet construyendo sus propias webs y blogs, recuperando otras plataformas como Facebook y Twitter, hipervinculándose entre ellas y generando redes en la Red. Internet es un espacio a ocupar, un espacio que les permite difundir sus producciones, darse a conocer y legitimarse. Un espacio que les permite "saltar" a las grandes industrias y, por ejemplo, editar y distribuir sus discos, editar y distribuir sus libros. Espacios como blogs, revistas digitales, plataformas como YouTube permiten mostrar otro tipo de prácticas artísticas que quedan por fuera de las narrativas de los grandes medios, de las lógicas de las Industrias monopólicas. Las prácticas artísticas de lo *under*, de lo alternativo, de lo lowstream siempre han generado -y seguirán haciéndolo- otros circuitos de circulación de sus artes. Pero, entonces, ¿qué les ofrece Internet a estas experiencias? En una charla con un grupo de estudiantes de arte al que le presentábamos las licencias libres y abiertas, uno de los estudiantes señaló que las prácticas de los artistas con *actitud* Copyleft en Internet eran parecidas a las que él hacía, 10 años atrás, con los fanzines fotocopiados y los volantes para promocionar su banda de música. Y remató con un contundente "antes conseguías 5 personas, ahora quizás 10, pero no ha cambiado mucho". Esa frase generó una reflexión acerca de cómo, a veces, incluso posicionados desde una perspectiva teórica que piensa a las tecnologías desde la complejidad, caemos en el facilismo de ver en Internet un espacio de liberación, de posibilidad, de potencialidades. Otra frase interesante surgió en un intercambio con un grupo de investigadores cuando explicábamos el crowdfunding[821] como práctica de financiamiento colectivo; una de las investigadoras señaló "ah, es como hacer una rifa". Otro cimbronazo a la estructura de las redes colaborativas, otra reflexión acerca de las potencialidades de Internet. ¿Es el crowdfunding igual a hacer una rifa? ¿habilita lo mismo Internet que un fanzine impreso y distribuido manualmente? Sí y no, al mismo tiempo. Claramente estas prácticas que se dan en el espacio de Internet no surgen de la nada, son prácticas del espacio de lo *offline* que se resignifican y se transforman en lo *online*; pero, y ahí está el quid de la cuestión, cuánto se transforman, qué otras cosas habilitan. Por lo general, especialmente cuando trabajamos y apoyamos experiencias con *actitud* Copyleft, tendemos a visualizar en Internet un espacio lleno de posibilidades; sin embargo hay momentos en los que cuesta sostenerse en esta mirada cuando, al rastrear las experiencias que hace poco habían surgido con ímpetu, encontramos sitios desactualizados o errores de páginas no encontradas. Algo similar a lo que le ocurría a Lila Pagola al intentar revisitar el mapa del Net.art en América Latina.[822] Será entonces que, tal como muchos de los mismos artistas y referentes de la *actitud* Copyleft señalan, Internet es un espacio de lo efímero. Desde que empezamos esta investigación -y marcamos el comienzo en las primeras preguntas que originaron la tesis de la maestría PLAN-

821 El crowdfunding es un modo de financiación colectiva en la que las personas u organizaciones colaboran con una suma de dinero y se convierten, de esa manera, en productores del proyecto. Por lo general se utilizan las redes sociales online para solicitar esas contribuciones.

822 Véase Pagola, Lila (2011) "Netart latino database. El mapa invertido del net.art latinoamericano" en Exploratorio argentino Ludion, poéticas-políticas, tecnológicas.
Disponible en http://ludion.com.ar/archivos/articulo/230211_pagola-lila_net.art-latino-database.pdf

GESCO[823]- hemos visto cómo muchos de los espacios de Internet de las experiencias analizadas desaparecían, se congelaban en el tiempo hasta que el servidor los borraba reconociéndolos abandonados -reconociéndolos morosos de actualizaciones y de pagos- y ya no quedaba ni la imagen, ni el rastro. En este tiempo desaparecieron del mundo de lo *online* la Página Copyleft, pensada para nuclear a los artistas del movimiento de la Cultura libre; el Proyecto Nómade, que pretendía vincular a los artistas libres con desarrolladores de softwares; la web del Proyecto Derivadas, que era el diario de la experiencia; la web de la Editorial)el asunto(y, en estos días, anunció su disolución como sello Uf Caruf. En los casos enunciados, en todos menos quizás en el de la editorial)el asunto(, la desaparición del escenario de Internet se corresponde a una finalización del proyecto, porque la Red oficiaba como espacio de existencia de esas propuestas.

Entonces, ¿es Internet un escenario válido, habilitante de la generación de otras maneras de circular lo artístico? Pese a todas estas ausencias, estas disoluciones, consideramos que Internet habilita un nuevo espacio para tejer redes de pertenencia, habilita la realización de experiencias que quizás nunca hubiesen existido -aunque sea de manera efímera- en el espacio de lo geográficamente situado. No es por estar en Internet que se disuelven (también proyectos que se daban en lo *offline* se disolvieron -las Fábricas de Fallas, por ejemplo, no se han realizado desde 2012-), sino por realidades materiales que exceden al espacio de Internet y que, en muchos casos, se vinculan a la posibilidad de generar recursos. Pero, más allá de su desaparición, no fue en vano que existieron. En el transcurso de su vida produjeron debates, reflexiones, transformaron prácticas y miradas, contribuyeron a expandir la *actitud*. Y así como algunas experiencias desaparecen, otras surgen y otras se sostienen en el tiempo y crecen. Iconoclasistas es un claro ejemplo de una experiencia enmarcada en la *actitud* Copyleft que ha logrado, no sólo sostenerse, sino generar nuevos proyectos -un libro, talleres de mapeo colectivo en distintas partes del mundo. También es importante señalar en este punto que la Página Copyleft Argentina, si bien no logró constituirse en un espacio para nuclear artistas o los proyectos que esos artistas desarrollan, sí permitió vincular a artistas como Candelaria Sabagh y Marcelo Lo Pinto con la *actitud* Copyleft. De modo que, aunque la existencia de estos espacios haya sido fugaz, han contribuido a transformar miradas y a tender redes entre los artistas que tienen las mismas inquietudes. De este modo, más allá de que estos proyectos en lo *online* se desconecten, quedan sujetos transformados que iniciarán otros proyectos con *actitud* Copyleft.

Retomando los planteos que surgieron de estos encuentros con estudiantes e investigadores debemos reconocer que muchas de las prácticas que se desarrollan en lo *online* se asemejan a prácticas en lo *offline* que se realizan desde hace mucho tiempo, antes de la digitalización. Las prácticas en Internet no surgen de la “nada”, son reformulaciones de prácticas previas, co-

823 “Liberar, compartir, derivar. Cultura libre y Copyleft: otros modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico.” tesis maestría PLANGESCO, FPyCS. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/24671

tidianas. Por eso sostenemos que no pueden pensarse los espacios de lo *online* y lo *offline* como escindidos, como momentos estancos y separados. El fanzine y el volanteo se retoman en la red de redes; pero con otras lógicas y otros alcances. Lo mismo ocurre con la rifa que permite financiar las producciones transpolada a lo *online*. En primer lugar, Internet posibilita una circulación *global*, no anclada a lo corporalmente situado. De este modo posibilita que un disco pueda ser potencialmente escuchado por más personas que las 50 ó 100 que podrían acceder al formato físico que se distribuye en las redes del *cara a cara*. La potencialidad de copiar y replicar aumenta en el espacio de lo digital -porque es mucho más sencillo que circular copias físicas de las obras- y también permite -en el caso de las prácticas con *actitud* Copyleft- replicar los procesos, construir y crear colaborativamente al acceder a los *códigos fuentes* de las producciones (los planos, las voces, las melodías, la descripción de los procesos). Pero el planteo del estudiante tenía que ver con la visibilidad: cómo ser visibles en Internet entre un océano de propuestas, cómo generar convocatoria y públicos. En este punto debemos señalar que las relaciones de poder del mundo de lo *offline* también aparecen en el mundo de lo *online*. Internet no es el espacio de poder distribuido que imaginaron los más idealistas. En Internet hay monopolios, nodos más fuertes que invisibilizan los nodos más pequeños. No es una red descentralizada y horizontal, es un espacio donde el Mercado ha anclado con fuerza. Por eso la discusión por la neutralidad de la red, por eso la necesidad de marcos regulatorios y de políticas públicas que se ocupen de este espacio;[824] por eso la importancia de no pensarlo desde el liberalismo económico de la libre competencia. Hay que pensar complejamente a Internet para ocuparla, para apropiarse de este espacio con una postura política, aunque los circuitos que construyan allí también sean alternativos a las grandes arquitecturas de la Red.

En este punto, la visibilidad, la convocatoria tiene que ver con la articulación en redes. Por ejemplo, el uso de licencias Creative Commons posibilita la indexación en bancos y repositorios abiertos; suscribirse a las plataformas como las que usan los Net.Labels analizados -que si bien no son libres, permiten la búsqueda y el descubrimiento de producciones que no circulan por los circuitos *tradicionales*-, ocupar las redes sociales online más extendidas como Facebook o Twitter son estrategias para adquirir visibilidad en el océano de Internet. Hipervincularse entre los proyectos es otro modo para re-conocerse entre los miembros de una comunidad que excede lo geográficamente situado.

Las tecnologías digitales, los softwares libres, Internet han facilitado las prácticas autogestivas que son previas a las redes de lo *online* y si bien, como señala Denise Murz, tal vez no te impulsan a los grandes circuitos, sí te permiten tener un control sobre tu trabajo, sobre tus producciones, sobre tu carrera: “Creo que lo mejor que te da Internet es sentir que tu carrera está en tus manos, incluso si es una carrera chiquita, no es que estás conquistando el mundo o ha-

824 Mientras escribimos estas conclusiones, en Argentina se discute el proyecto de Ley de Comunicaciones para una Argentina Digital que, entre sus puntos, plantea el tema de la neutralidad de las redes.

ciendo estadios; pero al menos tenés la posibilidad de saber que lo que hacés no se queda durmiendo en un cajón."[825]

El mundo del Copyright, con los grandes monopolios de los bienes intangibles y las Gestoras Colectivas que entienden la creación como inspiración individual, es un mundo embudo, piramidal, al que pocos acceden. El mundo Copyleft, del compartir y el socializar, tal vez no te convierta en una estrella que rota en las radios o vende a precios exorbitantes sus obras; pero te puede permitir compartir tus producciones y vivir del arte. Si bien la sustentación y la obtención de ganancias son aspectos, como ya señalamos, complejos, el Copyleft como *actitud* no se opone al rédito económico, aunque fomenta un aspecto más social y distributivo con, por ejemplo, el cooperativismo.

En relación a la circulación y visibilización de las producciones en Internet, desde el Repositorio de la Universidad Nacional de La Plata, SeDiCi, han hecho análisis que dan cuenta de cómo los repositorios y las licencias abiertas permiten un mayor reconocimiento de las producciones que el circuito editorial tradicional, que no sólo publica a un número reducido de autores, sino que tiene bajas tiradas en papel lo que las vuelve inaccesibles para gran parte de la comunidad científica.[826]

En este sentido, consideramos que el conocimiento que se produce en los ámbitos financiados por el Estado debe ser de acceso abierto, que la investigación, la producción científica que se da en el marco de las Universidades, Institutos y Centros Públicos debe estar disponible para que otros investigadores, estudiantes, docentes accedan y trabajen a partir de lo ya producido. En nuestro país se sancionó en 2013 la ley 26.899 de Repositorios Digitales abiertos que sustenta esta idea y que da cuenta del avance en materia de socialización de la información ligada a las potencialidades de Internet como red de enlace de conocimientos.

En este mismo sentido, podríamos sostener que las producciones artísticas financiadas con fondos públicos -becas, subsidios, premios de entidades estatales- deberían así mismo ser compartibles y circulables. En este sentido era el debate que planteaban desde la Fundación Vía Libre en relación a la Ley de creación del Instituto Nacional de la Música, ya que sostenían que lo que fue financiado con fondos públicos debería ser compartible y no quedar en manos de los monopolios de los bienes intangibles. Esto nos lleva a plantear un tema sobre el que retornaremos en estas conclusiones y es el debate por el uso de Softwares libres en el marco de la Universidad Pública.

Así, la apropiación de Internet para la circulación de materiales y el uso de plataformas de acceso abierto, de repositorios y bancos de archivos para producciones con licencias libres o abiertas pueden ser, no sólo espacios para obtener materiales para derivar, sino también ámbitos de visualización al ser indexados por motores de búsqueda.

---

825 Entrevista a Denise Murz realizada en el marco de esta investigación el 4 de junio de 2011.
826 Este tipo de análisis puede leerse por ejemplo en la presentación "Vías de publicación y derechos de autor en la academia" de De Giusti, Marisa Raquel disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/5565

Sosteníamos antes que en Internet se reproducen lógicas de poder del espacio de lo *offline*, por lo tanto hay nodos concentrados; pero también hay todo un circuito de lo alternativo: plataformas para crear software colaborativamente,[827] redes sociales que no toman nuestros datos para venderlos a los publicistas.[828] En el área del Software libre estos espacios de creación colaborativa están más extendidos; pero no ocurre lo mismo con las redes sociales *online* alternativas a Facebook o Twitter; por lo tanto nos parece central ocupar esos espacios de lo dominante también en Internet, ocupar Facebook como hacen los proyectos retomados en esta tesis (Iconoclasistas, Concepto Cero, Uf Caruf, *No más Zzzzs*; Denise Murz, Compartiendo Capital, Not Made in China). Disputar los sentidos en los espacios de mayor circulación para, desde allí, potenciar esas miradas alternas.

Pero Internet y las tecnologías digitales, más allá de potenciar las prácticas autogestivas, la visibilización y circulación de los proyectos, también contribuyen a la transformación de las prácticas artísticas, como otras tecnologías hicieron antes. Así, además de ser un escenario, Internet se transforma en una lógica, en una forma de hacer y trabajar que atraviesa las prácticas artísticas y se imbrica en las artes de lo análogo, como es el teatro y el ejemplo de la experiencia *No más Zzzzs*. Porque hay estéticas del navegar/producir en Internet que se transpolan a los modos de hacer lo artístico y, especialmente, lo artístico con *actitud* Copyleft. Así como la fotografía con el zoom y el obturador transformó los modos de pintar -en la búsqueda de la repetición o de la diferencia-, Internet y las tecnologías digitales transforman el sensorium de época. Un sensorium que se debate entre lo moderno y lo pos, entre lo moderno y lo contemporáneo. Un sensorium que implica otras maneras de producir; pero también de *leer* eso que se produce. Las estéticas del remix, del mashup, del collage, del (hiper)vincular, estéticas de un tejedor de tramas, estéticas de la postproducción -como las denomina Nicolas Bourriaud[829]- pero que son de producción.

La navegación por Internet nos ha aportado una comprensión de lo inacabado de cualquier proceso, de lo infinito de la búsqueda y de la inmensa apertura de caminos y senderos a recorrer. Desde este lugar, nos ha evidenciado como espectadores que producimos eso que *contemplamos*,[830] que linkeamos, que nos movemos, que nos trasladamos por los sentidos de los textos (que son imágenes, que son sonidos, que son movimientos, que son también, en algún punto, texturas). Internet nos ha aportado un sentido diferente de la temporalidad, profundizando la transformación en las percepciones del tiempo y el espacio que inauguraran tecnologías como la imprenta al separar los momentos de producción y recepción. E Internet y el mundo del software también nos han aportado una curiosidad por la exploración para producir

827 Plataformas como Github https://github.com/

828 Entre estas redes sociales se encuentran Diáspora https://joindiaspora.com/, N1 https://n-1.cc/, Friendica http://friendica.com/, Thimbl http://www.thimbl.net/, Identi.ca https://identi.ca/, Kune http://kune.ourproject.org/es/.

829 Véase Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

830 El receptor/lector/espectador siempre produce sentidos, rellena los blancos, interconecta textos; pero la navegación por Internet y las potencialidades de posteo, linkeo, corte y pegue... ponen en evidencia a ese *lector* como productor.

-aunque sólo sea el posteo de una foto en una red social *online*. El ámbito del Software libre, que luego se transpola al arte con *actitud* Copyleft, se vincula al "do it yourself" -hágalo usted mismo- que lleva a que los artistas compartan ya no sólo un producto final, sino principalmente los procesos para producir materiales que serán repetidos y diferentes, múltiples sin originales, eternos procesos de reelaboración y deriva.

Esto se aprecia claramente en las experiencias analizadas: en Iconoclasistas con la posibilidad de retomar las imágenes para derivarlas, rellenarlas, completarlas, recontextualizarlas y apropiarse de los procesos de Mapeo Colectivo para replicarlos en otras ciudades (tienen un manual publicado sobre mapeos); en la web de Romina Orazi con el acceso a los dibujos no sólo para enmarcar, sino también para derivar; en la plataforma de Not Made in China que propone el diseño de artículos con materialidad -sillones, bibliotecas, juguetes- de los que se comparten los planos para que pueda haber múltiples objetos que serán diferentes entre sí, pese a haber salido de una misma *matriz*. En este sentido, también se ubica el proyecto "Anda" de Compartiendo Capital que enseña a hacer baldosas "de autor".

Internet y las tecnologías digitales nos han introducido en una forma de producción en la que la copia es accesible, con sólo pulsar unos comandos (Ctrl + C) copiamos y con otros comandos pegamos (Ctrl + V) en otros contextos, en otros ámbitos. En este copiar y pegar también hay una creación, la de resituar lo producido, la de ponerlo en relación con otros productos y materiales. Internet y las tecnologías digitales producen, así, un trastocamiento de la idea de *lo original*, de lo auténtico del sensorium moderno. El arte ha crecido, se ha expandido a partir de la copia y la duplicación: en las academias, por ejemplo, se enseña a copiar para apropiarse de técnicas, de estilos, de rasgos que luego se harán carne para producir otros estilos, otras técnicas, otros rasgos. En los talleres los estudiantes aprendían de sus maestros replicando; pero jugando con la similitud y la diferencia. La Industria Cultural introdujo la serialidad de los objetos y los procesos a un mundo de lo artístico y el Pop Art retomó esos modos de hacer de las Industrias Culturales como tema -las múltiples estrellas hollywoodenses pintadas- y también como lógica de la repetición y la serialidad -los mismos rostros repetidos en el mismo cuadro, los mismos cuadros pintados una y otra vez con distintas variaciones. El arte de la copia o la copia del arte forma parte intrínseca de la historia de las prácticas artísticas; pero las tecnologías digitales e Internet lo pone en evidencia, lo coloca en el centro de la escena y nos obliga a pensar en otros modos de vincularnos y entender la *originalidad, lo original.* Y es quizás este aspecto de las lógicas de Internet -el copypaste- el que produce más rupturas con los muros de lo legitimado, con los sentidos de la obra y del autor. Y el que más horada la relación del arte con el Mercado, especialmente de un arte que, desmaterializado, circula por Internet. Esto también obliga a pensar en otros modelos de producción y valoración, tal vez ya no ligados a un fetichismo por el objeto único y escaso. Y en este desligue se produce también un corrimiento de la figura del autor entendida como individuo dueño de una obra única a un

autor que es un tejedor de procesos, un productor -en términos de Walter Benjamin[831]- un postproductor -en términos de Nicolas Bourriaud.[832]

Y pensar la creación, al autor y a la obra desde estos lugares más flexibles, menos encorsetados, menos individualizantes abre a la reflexión acerca de estos otros modos de licenciar ya no basados en el restringir, sino en el compartir. Porque la idea de liberar no es una idea liberal (de matriz liberal) de entender lo social como la suma de individualidades, sino de entendernos como parte de un contexto, sujetos en sus entramados; pero con la potencialidad de transformar lo preseteado, lo prediseñado. Abrir el código -de los softwares, de las obras, de los sistemas- para rediseñar y transformar; para cambiar y variar en un juego de la repetición y la diferencia, en un juego de la recombinación, del pintar las paredes de los espacios que alquilamos para hacerlos propios y transformarlos desde el interior, desde la escritura del código mismo.

La *actitud* Copyleft en lo académico: un camino hacia la amplitud del movimiento

A los objetivos iniciales de esta tesis se sumó, incorporando las recomendaciones surgidas de la instancia de tesis de calificación, una exploración -no exhaustiva, no acabada, en completo *work in progress*- de las prácticas con *actitud* Copyleft en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La intención era re-conocer lo que un espacio del mundo del arte- el de las academias- reflexiona y produce en torno a este arte de código abierto. Y fue una exploración muy gratificante porque a medida que se avanzaba en las redes de docentes y que íbamos enlazando experiencias, se iban abriendo nuevos espacios en los que -en el marco de una Facultad Pública- se reflexiona en torno a las potencialidades de la socialización del conocimiento y el uso de Softwares libres.

La exploración por estos temas da cuenta de que hay una preocupación por otros modos de circular las producciones, un interés que surge de la necesidad de acceder a materiales para utilizar; pero también porque los modos de distribución se han transformado e Internet se convierte en un espacio de posibilidad para mostrar las obras, las producciones. De hecho, según se desprende del análisis de las encuestas, entre las áreas de trabajo de los estudiantes que usan licencias Creative Commons se destacan las audiovisuales, la fotografía y la música, que se vinculan más claramente con la circulación e, incluso, la producción en la web. Esto podría señalar que es sólo ante una circulación por Internet -al poner en la Red producciones propias- que aparecería la preocupación por este modo de licenciamiento que queda, entonces, ligado a lo *online*, lo digital e inmaterial. A su vez, el conocimiento sobre las licencias viene, principalmente, de haberlas visto en productos (textos, discos, páginas webs) que circulan por Internet, de YouTube (que sirve para visibilizar el tema de los derechos y

831 Véase Benjamin, Walter (1934), "El autor como productor".
Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf

832 Véase Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

propiedades ya que no sólo obliga a subir los videos con una licencia Creative Commons, sino que también impide subir videos a los que reconoce con Copyright, especialmente reconoce las canciones) y por usar Software libre o abierto (esta opción aparece en menor medida). De este modo, las licencias libres o abiertas quedan ligadas a los espacios de lo inmaterial, incluso las mismas Creative Commons han sido pensadas para estos entornos digitales *online* y se promocionan para productos que circulan en las webs, ya que permiten poner el código en las páginas, blogs, que luego son indexados. Es decir, es más complejo pensar estas licencias en el mundo de *lo análogo*; sin embargo en esta tesis hemos visto experiencias del mundo de lo *offline* que utilizan estas licencias porque, más allá del uso de las Creative Commons, hay una mirada, una *actitud* que se vincula a cómo se entiende la obra, el autor y la propiedad, posturas que trascienden lo *online,* aunque son los entornos digitales los que contribuyen a poner en tensión las nociones más tradicionales de producción y circulación. De este modo, lo *online* es un camino de entrada a estos modos de licenciamiento.

Uno de los aspectos centrales que surgió en esta exploración, señalado por los docentes entrevistados, es que, en general, hay un profundo desconocimiento de la ley de Propiedad Intelectual que rige en nuestro país, este desconocimiento de la legislación marco es lo que a veces dificulta entender qué es lo que transforma la *actitud* Copyleft, lo que proponen licencias como las Creative Commons. Esto y la apropiación naturalizada de lo que circula por Internet no permite el cuestionamiento acerca de la legislación vigente y la privatización del conocimiento que supone que los derechos patrimoniales puedan estar en manos de empresas por plazos cada vez más amplios.

A esto se suma un uso naturalizado de la tecnología, de softwares privativos que se crackean sin reflexionar en torno a lo que representan, a las lógicas que traen prediseñadas, a sus arquitecturas. Como señala Roger Silverstone[833] la tecnología se ha imbricado tanto en nuestras cotidianidades que nos cuesta pensarla reflexivamente, pensar que detrás de esas tecnologías hay relaciones de poder, posturas, miradas de mundo, ideologías. Que hay ideología en el software que usamos para diseñar nuestros libros y folletos, para editar nuestros videos. Las tecnologías no son neutrales ni asépticas. Por eso, cuando se empiezan a complejizar, a problematizar, se ve claramente lo político en lo tecnológico y la importancia de que la Universidad Pública forme para la criticidad, para la transformación, para comprender y subvertir esas lógicas que atraviesan a los softwares que usamos cotidianamente, lógicas que son las del Mercado (neo)liberal.

Es el dilema entre quedar entrampados en las lógicas de softwares diseñados por otros o poder contribuir al (re)diseño de softwares que se producen colaborativamente y que se nutren del intercambio. El diálogo entre programadores y artistas es fundamental para que puedan desarrollarse Softwares libres y abiertos que den cuenta de las necesidades de uso, de las ló-

833 Véase Silverstone; Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires.

gicas productivas propias de cada área artística. Este es uno de los objetivos del Laboratorio de Herramientas para Arte y Diseño con Software Libre creado en la Facultad de Bellas Artes: lograr que el software no sea una cuestión pensada como ajena al campo de lo artístico, que viene en paquetes cerrados listo para usar; sino que sea parte de un proceso de reflexión acerca de la relación arte-tecnología; acerca del hacer artístico. Y ese debate es más factible de darse en el espacio de lo colaborativo, de la creación en comunidad. Implica, además, entender lo tecnológico como constitutivo de lo artístico -porque es constitutivo de lo humano- y no como una herramienta o un aparato, reconocer que el arte siempre ha sido hecho con las tecnologías de su época y que hay un decir en lo tecnológico.

Y en ese retomar las lógicas de los Softwares libres o abiertos, en ese integrar una comunidad de desarrollo colaborativo, también aparece la necesidad de contribuir, de aportar a ese acervo cultural, a ese fondo común poniendo a disposición de otros las producciones, los procesos para que el licenciamiento con Creative Commons no esté ligado sólo a una *facilidad* de los entornos digitales -con una tendencia a elegir las licencias de carácter más restrictivo como se evidencia en el SeDiCi- sino a una actitud frente a las propiedades de los bienes intelectuales comunes.

En este punto, esta *actitud* Copyleft no sólo debe horadar los pilares que sostienen el mundo del arte, sino las concepciones legitimadas que nos atraviesan como sociedad, concepciones que también integran esa Institución arte, por ejemplo la que entiende a la autoría desde una identidad, una ligazón muy fuerte entre el artista y su obra, en la que la obra es expresión de lo más *genuino* del artista, de su personalidad. Y en esta ligazón tan profunda, casi carnal, casi corpórea es muy complejo “soltar” la obra, desligarse, comprenderla en tanto proceso al que aportamos. Si bien las prácticas artísticas contemporáneas han corrido los límites de lo que se entiende por arte, de lo que se considera obra, de lo que se legitima, no ha podido romper con esa matriz liberal centrada en el individuo como motorizador de la historia. De ahí que la idea de la propiedad sea tan fuerte incluso en artes que son colectivas en su propia constitución. La lógica del artista estrella, del artista marca da cuenta de estas ligazones, de estas posturas individualistas e individualizantes. Señalamos esto porque aparece una tensión, que relatan los docentes entrevistados y que analizamos en las respuestas a la encuesta, en los modos en que se considera la autoría. Los estudiantes, generalmente, no se consideran autores porque entienden la autoría como este brindar al mundo algo de sí, como esta expresión que dejará una huella en la posteridad; entonces en los trabajos prácticos que hacen para las materias, en los textos que escriben, no se reconocen como autores. La paradoja es que el peso sociocultural de la palabra autor termina diluyendo las autorías más cotidianas en busca de una marca, de un sello fuerte, de una obra cumbre. Lo interesante de la *actitud* Copyleft es que, desde la generosidad del compartir y no desde la lógica de la competencia, le quita a la autoría esa gran carga del imaginario moderno, habilitando, al mismo tiempo, otras

autorías, ya que al poner la obra en la posibilidad de una transformación y derivación constante, desdibuja esa relación tan estrecha entre autor y obra y, si se quiere, abre más al tercer elemento de la tríada: el público que también puede convertirse en autor -derivador, transformador.

Decíamos antes que en la exploración en la Facultad de Bellas Artes encontramos un espacio fértil para el debate y la reflexión en torno a la *actitud* Copyleft: las materias de legislación abordan la tensión entre las leyes de propiedad vigentes y las potencialidades de los entornos digitales, entre un sistema basado en la protección del autor como individualidad y las prácticas de consumo cultural que se han establecido socialmente; las materias proyectuales se preocupan por el uso de softwares abiertos o libres y se han creado espacios, avalados institucionalmente, que trabajan desde esta actitud del compartir, de la producción colaborativa. En este sentido, aunque algunos proyectos con *actitud* Copyleft se apaguen, se ha instalado el debate en los espacios de formación, la duda por los modelos de propiedad vigentes -que se desconocen y se practican desde lugares más amplios- y se evidencia la voluntad de varios docentes de educar en marcos de desmonopolización, en marcos de código abierto con softwares que permitan transformar los prediseños, que no vengan empaquetados y preseteados; softwares que compartan los planos, los *cómo hacer* para que haya muchos softwares similares y diferentes, copiados y derivados, re-escritos por los artistas-programadores para que con esos softwares también se habiliten *nuevas* obras.

Hacia un comunismo de las formas

A lo largo de este trabajo hicimos el ejercicio de *leer* al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft desde la tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente. Lo residual de un modo de organización que se entrama en la historia de lo artístico, de los modos de producción: el taller, la escuela, los gremios de artesanos; modos que la modernidad invisibilizó en pos de un artista que produce en soledad, en su estudio, en su atelier. Sostenemos que estas formas fueron invisibilizadas porque, en la acción concreta, estas prácticas grupales, de aprendizaje mutuo, de producción con otros nunca dejaron de existir; pero hay una cuestión política y económica para que aquello que es colectivo en su origen, sea evidenciado como individual. Tanto la figura del artista bohemio como la del artista empresario -que, aunque tiene otros artistas trabajando para él, firma sus obras individualmente porque su nombre es marca y cotiza- dan cuenta de una sobrevaloración de lo individual, del logro personal. Una sociedad meritocrática que oculta las desigualdades detrás de la pantalla de la responsabilidad individual como si el esfuerzo y la voluntad de cada sujeto -pensado en tanto individuo- bastara para lograr el éxito. Una mirada perversa que culpa del *no- progreso* a las elecciones individuales como si en el camino al éxito no entraran también en juego las redes de pertenencia, los contextos, las relaciones de poder.

Lo emergente en la *actitud* Copyleft se relaciona con los modos de licenciamiento que propone y que habilitan prácticas negadas por las lógicas de, por ejemplo, la Institución arte y las Gestoras Colectivas de derechos que siguen entrampadas en la idea de la reivindicación y protección a un autor que se enuncia como individual y a una obra que se entiende como algo acabado una vez que el autor rubrica en ella su firma.

Es claro que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft no viene a proponer transformaciones que no hayan sido planteadas antes, batallas con la Institución arte que no se hayan librado en otras épocas, pero; tal como los ready mades y los mashups, se transforma en estos nuevos contextos en que las tecnologías digitales e Internet proponen otras maneras de producir y compartir lo artístico. Y se transforma, también, a la luz de otra idea de licenciar porque, más allá de la(s) estética(s), las licencias libres o abiertas convocan a discutir acerca de la (sobre)valoración de la "propiedad" intelectual.

Sostenemos a lo largo de toda esta tesis que los artistas y referentes de la *actitud* Copyleft tienen que dar batalla en los espacios de lo dominante, pensar esos espacios en tanto frentes culturales, arenas de lucha por el sentido -en los términos en los que lo señala Jorge González[834]- porque pensar desde una idea bipolar del poder - dos bloques separados: lo hegemónico y lo contrahegemónico- no alcanza para dar cuenta de los procesos culturales, por eso hay que pensar en las brechas, en los intersticios, en las fisuras de ese modelo de propiedad clausurante en lo cultural-artístico y en cómo las tecnologías y, especialmente, Internet habilitan la circulación y la producción colaborativa. Tal vez el comunismo ya no sea una opción frente a un capitalismo que se ha extendido a escala global; pero quizás estemos yendo, como dice Nicolas Bourriaud, hacia un "comunismo de las formas",[835] entendiendo ese comunismo como una reformulación de la idea de las comunas como modos de organización donde la producción es colectiva, social y surge de la colaboración, del cooperativismo. Donde lo común designa a aquello que se opone a lo privado porque se crea en común(ion).

Desde la *actitud* Copyleft, la obra se entiende como un proceso, un *work in progress* al que siempre se puede aportar. Ligados a la idea del "hágalo usted mismo" estos grupos generan plataformas de intercambio en las que colocan a los "usuarios" en el lugar de creadores, de posibles continuadores y desarrolladores de las obras. Se corren, de esta manera, de la idea de un autor como genio, como marca, como individuo aislado; para reconocerse en colectivos, en contextos, en sociedades. No es la restricción de lo cultural la que genera la innovación, sino el compartir, el socializar, el *abrirse* al aporte de otros.

Los grupos que defienden la Cultura libre no entienden a Internet como un espacio aséptico,

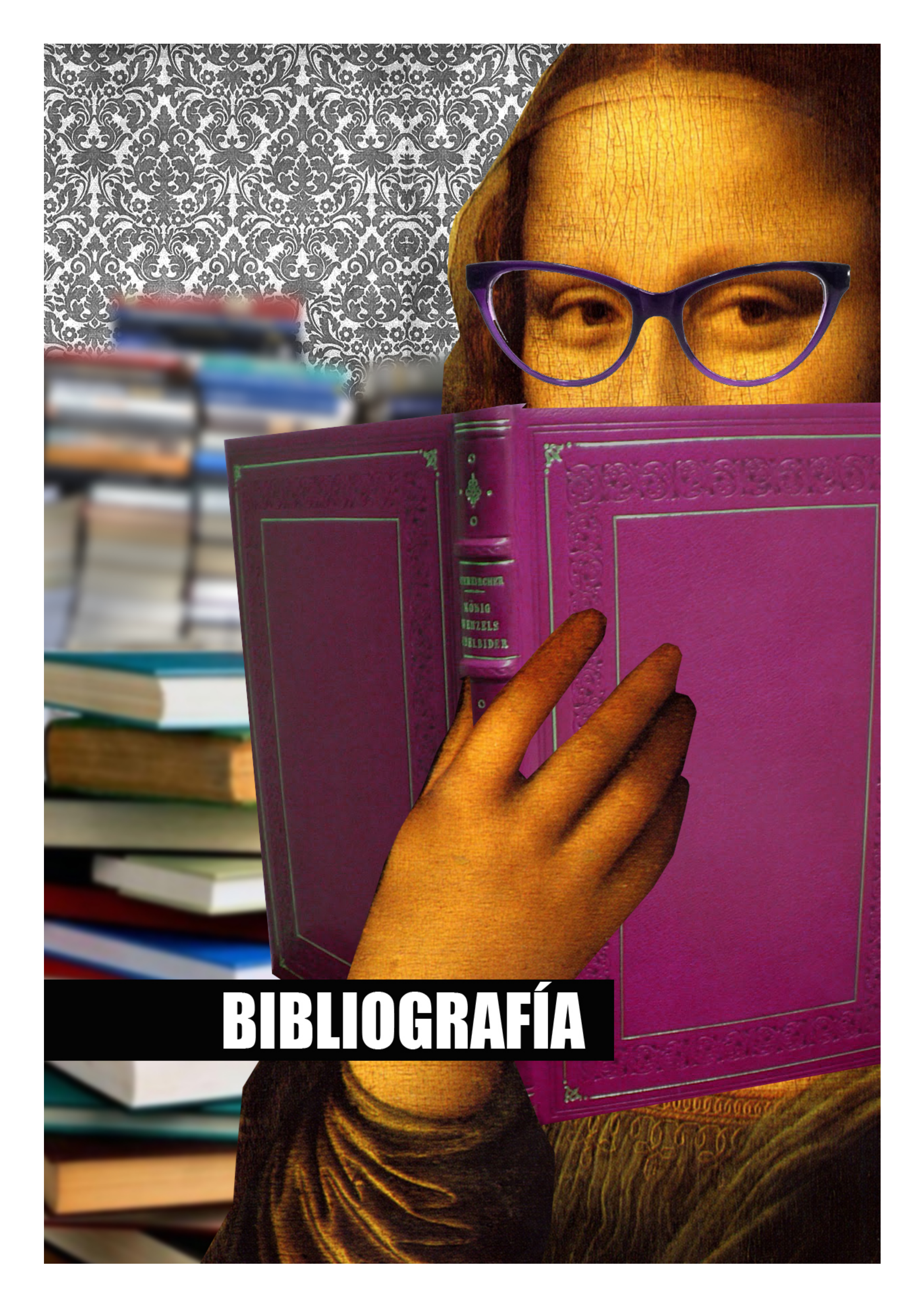
---

834 "Los frentes culturales pueden también ser entendidos como espacios o arenas de lucha, que son generadas mediante un trabajo de elaboración discursiva que traza la dinámica de diferentes tensiones y conflictos localizados (…) al mismo tiempo hay rasgos y evidencias de una intensa y a veces apasionada lucha cultural" en González, Jorge (2001); "Frentes culturales: para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas"; Universidad de Colima; México. Págs. 19 y 20.
Disponible en http://bvirtual.ucol.mx/url.php?u=.~2Fdescargables~2F363_frentes_culturales.pdf

835 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Pág. 39.

“libre” de luchas, “libre” de relaciones de poder; por el contrario piensan en lo político de la disputa por un código libre en el que libertad no se equipare a la reproducción de la arquitectura del “libre” comercio, sino a la construcción de un espacio para la creación colaborativa y la defensa de los bienes comunes. Si bien entienden que Internet es un espacio atravesado por el Mercado en el contexto de una sociedad capitalista; creen que otros usos son posibles y que ciertas lógicas de producción y distribución que se dan en lo *online* transpoladas a lo *offline* podrán horadar -quizás lenta, pero constantemente- los pilares que hoy sostienen al mundo del arte.

Así, a lo largo de esta tesis problematizamos, desde una mirada comunicacional que articula, que se cruza, que se entreteje con otros campos del saber como el del arte, lo que la *actitud* Copyleft viene a aportar para pensar las prácticas artísticas en los contextos actuales, transpolando las lógicas de trabajo del Software libre; pero también retomando prácticas milenarias del compartir. A lo largo del proceso de trabajo fueron surgiendo nuevos interrogantes que abren a otras exploraciones: la necesidad de profundizar en la indagación por el rol de la Universidad Pública en particular y del ámbito académico en general como escenarios de reflexión y reformulación de la *actitud* Copyleft. La pregunta por la articulación entre programadores y artistas y la emergencia de un nuevo actor: el artista-programador que ya no trabaja con softwares privativos, sino que reacondiciona, crea con otros, sus propios softwares. Y también el interrogante acerca de las otras maneras en que los trabajadores artistas pueden generar entidades que los agrupen sin repetir las viejas estructuras de las Gestoras Colectivas de Derechos que entienden lo colectivo como suma de individualidades (esta pregunta surgió claramente en relación a los artistas visuales que no están totalmente encuadrados en este tipo de entidades de gestión). Preguntas que abren el camino a nuevos trabajos, a nuevas búsquedas y que dan cuenta de que las obras siempre son un recorrido inacabado e inconcluso.


BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

AAVV (2006); *Copyleft Manual de uso*; Traficantes de sueños, Madrid. Disponible en línea en http://www.traficantes.net/index.php/editorial/catalogo/otras/copyleft_manual_de_uso2

AAVV (1996); "Cuestionario October sobre cultura visual." publicado originalmente en la revista OCTOBER n° 77 y luego traducido y publicado en el N° 1 de la Revista Estudios Visuales, diciembre de 2003. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm

Acosta, María del Rosario y Díaz, Jorge Aurelio (editores) (2008); *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy*; Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Adorno, Theodor [1970] (2004); *Teoría estética;* Ediciones Akal, Madrid.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas"; Editorial Trotta, Valladolid (3era edición)

Agamben, Giorgio (2005); "El autor como gesto" en *Profanaciones*; Adriana Hidalgo Editora; Buenos Aires.

Alcalá, José Ramón (2003); "Net.Art; Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line" conferencia pronunciada en *La Llotgeta*. Aula de Cultura de la CAM. Valencia, 17/11 2003, dentro del Ciclo de Conferencias "web/net.art (o el net.art contra la web.art)". Disponible en http://www.mide.uclm.es/descargas/NetArt.pdf

Alcalá; José Ramón (2010); *Ser digital. Manual de supervivencia para conversos a la cultura electrónica*, Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile.

Alonso, Rodrigo (2005); "Actualidad de la producción electrográfica" en *Trans-Art. Arte y Electrografía* (catálogo). Santiago de Chile: Universidad de Talca. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/electrografia.php

Álvarez Navarrete, Lillian (2006); *Derecho de ¿autor?. El debate de hoy*; Editorial de Ciencias Sociales; La Habana. Disponible en http://www.rebelion.org/docs/48553.pdf

Anderson, Benedict (1993); *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo;* Fondo de Cultura Económica; México.

Argumedo, Alcira (1993); *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional. Colihue; Bs. As.

Baldasarre, María Isabel (2005); "Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo" en *Original, Copia...Original?*, selección de trabajos presentados al III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA); Bs. As.

Baricco, Alessandro (2011)*; Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación;* Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición)

Barthes, Roland (2003); "La revolución brechtiana" en *Ensayos críticos*; Planeta / Seix Barral; Buenos Aires.

Barthes, Roland, [1968], "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (1987), Paidós, Barcelona.

Bauman; Zygmunt (2001), *En busca de la política*; Fondo de Cultura Económica; Bs. As.

Benjamin, Walter (1934), "El autor como productor". Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf

Benjamin, Walter [1931] (1989); "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Bs. As.

Benjamin, Walter [1936] (1989). *"*La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*"* en Discursos Ininterrumpidos I; Taurus, Buenos Aires.

Benjamin, Walter [1936] (1991); "El narrador" Traducción de Roberto Blatt; Editorial Taurus,

Madrid. Disponible en: http://interregno.org/sites/default/files/libreteca/WALTER-BENJAMIN-El-Narrador.pdf

Berman; Marshall (1988); *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*; Siglo XXI; Madrid.

Berry, David (2005) “On the “Creative Commons”: a critique of the commons without commonalty” Free Software Magazine.
Disponible en http://www.freesoftwaremagazine.com/node/1155/pdf

Bitonte; María Elena (2009); “Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman” en “Figuraciones. Teoría y Crítica de artes” n° 6 publicación del IUNA Crítica de Artes. Disponible en: http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idn=6&idr=45

Bookchin; Natalie y Shulgin, Alexei “Introduction to net.art (1994-1999)” Disponible en http://easylife.org/netart/

Borges, Jorge Luis (1952); “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*.

Boris, Diego (2008); “A modo de Prólogo” en Revista Unísono, publicación de la Unión de Músicos Independientes, Año IV, septiembre de 2008.

Bourdieu Pierre (1998); *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*; Santillana Ediciones; Madrid.

Bourdieu, Pierre (1995); *Las reglas del arte*; Editorial Anagrama; Barcelona.

Bourdieu, Pierre y otros (1990); *El oficio del sociólogo*, Siglo Veintiuno Editores, México.

Bourriaud; Nicolas (2008); *Estética relacional;* Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.

Brea; José Luis (2002); *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales;* Editorial CASA; Salamanca. Disponible en: medialab-prado.es/mmedia/10/10509/10509.pdf/download

Brea, José Luis (2003); *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural;* “El net.art y la cultura que viene”. Ed. CENDEAC, Murcia.

Brea José Luis (editor) (2005); *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid.

Broughton, Frank; Brewster, Bill (2007); *Anoche un DJ salvó mi vida. Historia del DJ;* Ediciones Robinbook, Barcelona.

Brunner, José Joaquín (1989); “Medios, modernidad, cultura” en Revista Telos N° 19; Madrid.

Buck-Morss, Susan (1981); *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Siglo XXI, México (Trad. de Nora Rabotnikof Maskivker).

Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición).

Busaniche, Beatriz (2013); “Tensiones existentes entre la Ley 11.723 y el marco constitucional de los Derechos Culturales en Argentina.”; Tesis de maestría en Propiedad Intelectual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Disponible en http://www.sumar.uy/wp-content/uploads/2013/11/Tesis-final-Beatriz-Busaniche.pdf

Busaniche, Beatriz (et. al) (2007); *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles;* Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur.

Busaniche, Beatriz et. al (2010); *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura.* Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur.

Calabrese, Omar (1999); *La era Neobarroca*; Ediciones Cátedra; Madrid (tercera edición)

Castells, Manuel (2002); *La Era de la Información;* Siglo XXI Editores; México, Distrito Federal.

Cilleruelo Gutiérrez, Lourdes (2000); "Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico. (1995-2000)"; Tesis doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.
Disponible en: http://www.ehu.es/arteytecnologia/lcilleruelo/textos/arte_de_internet.pdf

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Consultado en la página de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html

Danto, Arthur (1999); *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia;* Paidós Ibérica; Barcelona.

de Certeau, Michel (2000); *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer;* Universidad Iberoamericana, México.

De Giusti, Marisa Raquel (2011); "Vías de publicación y derechos de autor en la academia" disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/5565

De Gracia; Silvio (2010); "Copy Art y Electrografía. Cuando la copia es más bella que el original" Disponible en http://boek861.com/prorepv/pry/0%20copy%20art%20s%20g.pdf

de Gyndelfeldt, Oscar (2009) "¿Cuándo hay arte?" en Oliveras, Elena (editora); *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*; Emecé; Bs. As. (2da. Edición).

de la Peza Cásares, María del Carmen (1999): "Algunas consideraciones sobre el problema del sujeto y el lenguaje". Isabel Jaidar (Compiladora). *Caleidoscopio de subjetividades.* México: Departamento de Educación y Comunicación.

de Rueda, María de los Ángeles (comp.) (2014); *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes;* Ediciones Al Margen; La Plata.

Debord, Guy (1967); "La Sociedad del Espectáculo" en Revista Observaciones Filosóficas. Pág. 9 Disponible en http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf

Debord, Guy y Wolman, Gil J. (1956); "Métodos de tergiversación" Publicado originalmente en Les Levres Nues, # 8, mayo 1956. Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radikales livres, 1998. Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html

Deleuze, Gilles (2002); *Diferencia y repetición*; Amorrortu; Bs. As.

Documento de la UNESCO (2010); "Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas".

Dubois, Philippe (2000); *Video, Cine, Godard*; Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Capítulo: "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general" disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/phillipe_dubois.pdf

Duchamp, Marcel (1957); "El proceso creativo"; presentación ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957. Disponible en http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2101/1089

Eco, Umberto (1992); *Obra Abierta*; Planeta Agostini; Barcelona.

Eco, Umberto (1993); *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo;* Editorial Lumen; Barcelona.

Elkin-Koren, Niva (2006); "Exploring Creative Commons: A Skeptical View Of A Worthy Pursuit". En *The Future Of The Public Domain* (P. Bernt Hugenholtz & Lucie Guibault, eds.) Kluwer Law International, forthcoming. Disponible en: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=885466

Feenberg, Andrew (1991); “Teoría crítica de la tecnología” en Revista Hipersociología.

Ferrari, León (1968); “El arte de los significados”; trabajo presentado en el primer encuentro de artistas que formaron el grupo "Tucumán Arde" en Rosario.

Ferrer, Mathilde (2010); *Grupos, Movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945;* La Marca editora; Bs. As.

Follari, Roberto (2000); *Epistemología y Sociedad*. *Acerca del debate contemporáneo*. Capítulo 5 “Proceso de objetivación y construcción social de la mirada”; Homosapiens Ediciones.

Fossatti; Mariana; Gemetto, Jorge (2011)*; Arte joven y cultura digital;* Ártica; Montevideo.

Foster, Hal (2001); *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*; Ediciones Akal; Madrid

Foucault, Michel (1979); *La arqueología del saber;* Siglo Veintiuno Editores, Bs. As. (6ta edición)

Foucault, Michel; “¿Que es un autor?” [conferencia brindada en 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía] en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales* (1999), Vol I, Paidós, Barcelona.

Gadamer, Hans-Georg (1999), *Verdad y Método I,* Ediciones Sígueme; Salamanca. (octava edición)

Gadamer, Hans-Georg (1991); *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*; Paidós; Barcelona.

García Canclini, Néstor; Piedras Feria, Ernesto (2005); *Las Industrias Culturales y el Desarrollo de México;* “III. Diálogo Néstor García Canclini-Ernesto Piedras”; Siglo XXI Editores; México.

García Canclini, Néstor (1989); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad;* Grijalbo; México.

García Canclini, Néstor (1995); *Consumidores y Ciudadanos*; Grijalbo; México.

García Sánchez, José Carlos (Chiu Longina) (2004); “Netlabels. Paraísos Sonoros”. Disponible en http://www.loop.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=29

Geertz, Clifford (2003); “Ritual y cambio social: un ejemplo javanés” en *La interpretación de las culturas.* Gedisa, Buenos Aires. pp.131-151.
Disponible en http://iidypca.homestead.com/Ingreso/Geertz_Ritual_y_cambio_social.pdf

Gemetto, Jorge (2012); “Cultura, sostenibilidad y procomún” en Ártica, disponible en: http://www.articaonline.com/2012/12/cultura-sostenibilidad-y-procomun/

Genette, Gérard (1997); *La obra de arte: inmanencia y trascendencia*. Lumen, Barcelona.

Getino, Octavio (2003); “Las industrias culturales en el MERCOSUR: apuntes para un proyecto de políticas de Estado” en *Industrias Culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*; Buenos Aires, Ciccus.

Getino, Octavio (2011); “Economía y Políticas para Las Industrias Culturales en El Mercosur” en *Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental ;* Año 12, nº 23.

Giddens, Anthony; Turner, Jonathan y otros (1990); *La Teoría social hoy*; Alianza Universidad; Madrid.

Giménez, Gilberto (2009); “Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas” ponencia presentada en IV Coloquio Internacional de Cibercultur@ y Comunidades Emergentes de Conocimiento Local: Discurso y Representaciones Sociales. LABCOMPLEX, CEIICH, UNAM – COLSAN.

Gimpel, Jean (1979); *Contra el arte y los artistas. O el nacimiento de una religión;* Gedisa;

Barcelona.

Giunta, Andrea (1998); “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta. Arte y política. Mercados y violencia.” en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica.
Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf

Giunta, Andrea (2001); *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*; Paidós; Bs. As.

Glaser, B. y Strauss, A (1967); *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. New York: Aldine Publishing Company. Traducción original Floreal Forni Fac. de Ciencias Sociales - Sociología Edición, revisión y ampliación: Ma. José Llanos Pozzi.
Disponible en: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/ginfestad/biblio/1.10.%20Glaser%20y%20Strauss.%20El%20metodo....pdf

González, Jorge (2001); “Frentes culturales: para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas”; Universidad de Colima; México. Disponible en http://bvirtual.ucol.mx/url.php?u=.~2Fdescargables~2F363_frentes_culturales.pdf

González Pérez, Carlos Federico (2011); “Cultura Organizacional: Reconsideraciones sobre un concepto amplio”. En Revista Question n° 32, primavera de 2011. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1277/1118

Graw; Isabelle (2013); *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*; Mar Dulce; Buenos Aires.

Grignon, C. y Passeron, J.C. (1989); *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura.* Nueva Visión. Buenos Aires.

Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y los silencios del arte;* Norma; Buenos Aires.

Grüner, Eduardo (2012); “Frederic Jameson o la última aventura de la crítica dialéctica” en Jameson, Frederic; *Signaturas de lo visible*; Prometeo libros; Bs. As.

Habermas; Jürgen (1988); “La modernidad, un proyecto incompleto” en Foster, Hal (editor); *La posmodernidad*; Editorial Kairós, México.

Hall, Stuart (1994); “Estudios Culturales dos Paradigmas” en Causas y Azares Nº 1; Buenos Aires.

Hall, Stuart; “Codificar/Decodificar” en: Entel, Alicia (1994). *Teorías de la comunicación*; Hernandarias, Buenos Aires. Traducción de Silvia Delfino.

Heidegger, Martin (1997); *Filosofia, Ciencia y Técnica*; “La pregunta por la técnica”; Editorial Universitaria; Santiago de Chile (Tercera edición). Disponible en: http://olimpiadadefilosofiaunt.files.wordpress.com/2012/02/heidegger-tecnica_ocr.pdf

Hine; Christine (2004); *Etnografía virtual*; Editorial UOC; Barcelona.

Huyssen, Andreas (2006); *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo;* Adriana Hidalgo editora, Bs. As.

Informe anual de la CISAC 2007.

Internacional Situacionista (1999)*; Vol. 1: La realización del arte.* Literatura Gris; Madrid.

Iriondo Aranguren; Mikel (2011); “Copias del arte y arte de la copia”; presentado a Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. Disponible en: http://www.um.es/vmca/proceedings/docs/22.Mikel-Iriondo-Aranguren.pdf

Iser, Wolfgang [1976] (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*; Taurus Alfaguara, Madrid.

Jameson, Fredric (1996); *Teoría de la postmodernidad;* Editorial Trotta; Madrid.

Jenkins, Henry (2008); *Convergencia Cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona.

Jiménez, José (2002); *Teoría del arte*; Tecnos-Alianza, Madrid.

Jiménez, José (1986); Capítulo 8: “La experiencia artística como proceso” en *Imágenes del hombre*. Ed. Tecnos. Madrid. Disponible en http://fba.unlp.edu.ar/apreciacion/wp-content/uploads/2011/05/jim%C3%A9nez.pdf

Jones, Caroline A. (1996); *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist; T*he University of Chicago Press, Chicago EEUU.

Kant, Immanuel (2003); *Crítica del juicio;* Biblioteca Virtual, Madrid. Disponible en http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Critica%20_deljuicio89687_kant.pdf

Klein, Naomi (2001) *No logo. El poder de las marcas;* Paidós; Barcelona.

Krauss, Rosalind (1996); *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza. Madrid.

Lago Martínez, Silvia (comp.) (2012); *Ciberespacio y resistencias. Exploración en la cultura digital*; Hekht Libro; Bs. As.

Lastra Cobo, Miguel Angel; Domínguez, Angel Galán; López Jiménez Antonio (2010); *Manual Netlabel, Guía Práctica para la creación de Netlabels;* Madrid. Disponible en http://addsensor.com/referencias/addSensor018/addsensor018_ManualNetlabel.pdf

Lessig, Lawrence (1998); “Las leyes del ciberespacio.”
Disponible en: http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/segundo/modulos/audiencias-y-nuevos-medios/ciberesp.htm

Lessig, Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*; LOM Ediciones; Santiago de Chile.

Levis, Diego (2011); *Arte y computadoras. Del pigmento al bit.* Buenos, Aires, Argentina (3era edición, 1era edición hipertextual) Disponible en http://diegolevis.com.ar/secciones/publicaciones/ARTE_Y_COMPUTADORAS_2011.pdf

Lévy, Pierre (2004); *Inteligencia Colectiva: por una antropología del ciberespacio*; Organización Panamericana de la Salud; Washington D.C. Disponible en: http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf

Ley 11.723 - Régimen legal de la Propiedad Intelectual. Consultada en http://infoleg.mecon.gov.ar/infoleginternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm

Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp) (2010); *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?;* BAFICI, Bs. As.

Longoni, Ana (2007) “Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70” disponible en: http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html

López, Matías David y Fernández, Mariano (editores) (2013); *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos. Los territorios y los medios*; EPC-IICOM; La Plata.

Lyotard, Jean-François (1987); *La posmodernidad (explicada a los niños)*; Gedisa; Barcelona.

Machado, Arlindo (2004) “Artes y Medios, Aproximaciones y distinciones” en *La Puerta*, año 1 n°0, La Plata, FBA UNLP.

Manifiesto GNU disponible en http://www.gnu.org/gnu/manifesto.es.html

Manovich, Lev (2006); *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós; Bs. As.

Martín Barbero, Jesús (1988); *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili, México.

Martín Barbero, Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición).

Martín Barbero, Jesús (2000); “Mis encuentros con Walter Benjamin”. En: *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. H. Herlinghaus y J. Martín-Barbero, Iberoamericana/Vevuert, Madrid. Disponible en http://www.mediaciones.net/2000/01/mis-encuentros-con-walter-benjamin/

Martín Barbero, Jesús (2005) “Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades”, en Cátedra de Artes, Chile. Disponible en: http://www.mediaciones.net/2005/01/mutaciones-del-arte-entre-sensibilidades-y-tecnicidades/

Marx, Karl (1844); “Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel” disponible en http://archivo.juventudes.org/textos/Karl%20Marx/Critica%20de%20la%20Filosofia%20del%20Derecho%20de%20Hegel.pdf

Marzo, Jorge Luis (2007)*; “Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas” ponencia presentada en la QUAM 2007. En línea en http://www.soymenos.net/QUAM07.pdf*

Mata, María Cristina (1999); “De la cultura masiva a la cultura mediática” en Revista Diálogos de la comunicación, Nº 56, FELAFACS.

Mato, Daniel (2001); “Des-fetichizar la "globalización": basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores” en Mato, Daniel (coord.) *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización-2,* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y UNESCO.

Mauro, Karina (2008); “Artaud/Brecht, y un teatro no realista” En Alternativa Teatral, 2008, disponible en http://www.alternativateatral.com/nota326-informe-iv-artaud-brecht-y-un-teatro-no-realista

McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin y Agel, Jerome (coord) (1988); *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*; Paidós Ibérica; Barcelona.

Melucci, Alberto (1999); *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México, Capítulo 1. “Teoría de la acción colectiva”. En línea en: http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ACCIONCOLECTIVAvidacotidianaydemocraciaMelucci.pdf

Mendizábal, Antxon y Errasti, Anjel, (2008); “Premisas teóricas de la autogestión”, Universidad País Vasco.UPV/EHU; ponencia presentada para la XI Jornadas de Economía Crítica; Bilbao.

Moore, Alan (2002); “Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno”, traducido por Lila Pagola. Artículo presentado en la exhibición “Masa crítica” Smart Museum, Universidad de Chicago. En línea en http://www.liminar.com.ar/pdf05/moore.pdf

Moulin, Raymonde (2012); *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*; La Marca editora; Bs. As.

Naval, Concepción y Sisón, Alejo José G. (2000) “Las propuestas comunitaristas en América y en Europa” en Arbor CLXV, 652 (Abril 2000), 589-611 pp. Disponible en: http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20928/1/13.pdf

Navarro, Luis (comp) (2010); *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999);* Traficantes de sueños; Madrid.

Neufeld, María Rosa (1998) “Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología”, en Lischetti, Mirtha (comp.), *Antropología*, Eudeba, Buenos Aires.

Noriega, Eva (2012); “Notas sobre found footage” en Revista Arte e Investigación, n° 8; Facultad de Bellas Artes (UNLP) Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39764/Documento_completo.pdf?sequence=1

Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (1994); *Historia básica del arte escénico*; Ediciones

Cátedra; Madrid.

Orozco Gómez, Guillermo y González Reyes, Rodrigo (2012); *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias;* Productora de contenidos culturales; México.

Pagola, Lila (2008); "Apunte del seminario Arte mediado por tecnologías de la Maestría en Procesos educativos mediados por tecnología – CEA – UNC" disponible en: http://www.ocw.unc.edu.ar/cea/arte-y-tecnologia/actividades-y-materiales/apuntes

Pagola, Lila (2011); "Netart latino database. El mapa invertido del net.art latinoamericano" en Exploratorio argentino Ludion, poéticas-políticas, tecnológicas. Disponible en http://ludion.com.ar/archivos/articulo/230211_pagola-lila_net.art-latino-database.pdf

Pagola; Lila; "Cultura Libre y actitud copyleft: Nuevos nombres para viejas prácticas. Notas sobre las obras derivadas".
Disponible en: http://www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/lila_pagola.pdf

Papalini, Vanina (2011); "Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales" en Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura n° 43.

Paz, Octavio (1999); *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*; "La tradición de la ruptura"; Editorial Galaxia Gutenberg.
Disponible en http://es.scribd.com/doc/17866249/Paz-Octavio-Obras-Completas-1-La-Casa-de-La-Presencia

Pérez Parejo; Ramón; "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet**"**
Disponible en: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html

Pérez; Edgardo y Carrancio, Beatriz (2007); "La Fundamentación de la eticidad democrática en el pensamiento de Albrecht Wellmer: Una perspectiva desde Latinoamérica" en A parte Rei. Revista de filosofía, marzo de 2007.
Disponible en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/edgardo50.pdf

Piaget, Jean; García, Rolando (2004); *Psicogénesis e historia de la ciencia,* Siglo XXI Editores, México (décima edición).

Pifano, Ana (2010); "Artistas x Artistas. La figura del artista en el pensamiento de Facio Hébecquer y Noé" presentación en las jornadas "Arte y Diseño. Nuevos escenarios espaciales y sociales" de la Facultad de Bellas Artes- UNLP.
Disponible en http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2010%20-%202da%20Cidiap%205to%20Jodap/PDF/PIFANO.pdf

Piovani, Juan Ignacio (2007); "Otras formas de análisis" en Marrandi, Alberto; Archenti, Nélida; Piovani, Juan Ignacio (2007); *Metodología de las ciencias sociales;* Emecé editores; Buenos Aires.

Prada; Juan Martín (2001); "La apropiación, la obra, el autor" en *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid.

Prieto Castillo, Daniel (1985); *Diagnóstico de Comunicación,* Manuales Didácticos CIESPAL, Quito

Programa Comunicación y Arte, FPyCS-UNLP.

Rancière; Jaques (2010); *El espectador emancipado*; Ellago Ediciones; Pontevedra.

Rancière; Jaques (2011); *El malestar en la estética*; Capital Intelectual; Bs. As.

Richard, Nelly (2007); *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*; Siglo XXI Editores; Bs. As.

Rincón, Omar (2006); N*arrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa, Barcelona.

Rodríguez Arkaute, Natxo (2008); "Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft

al arte contemporáneo", tesis de doctorado presentada en la Universidad del País Vasco.

Rodríguez Fernández, Arancha (2013); "Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: una lectura interdisciplinar"; Universidad Complutense de Madrid, Universidade Lusófona do Porto. Disponible en: http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf

Rogliano, Adriana (2001); *Estética. Temas y problemas;* Ediciones Al Margen; La Plata.

Samaja, Juan (1993); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica;* Eudeba; Buenos Aires.

Schmucler, Héctor (1997). *Memoria de la comunicación*; Biblos; Buenos Aires.

Schmucler; Héctor (2005); "Recuerdo de lo que no fue" en Quaderns del CAC: Número 21.

Schuster Vergara, Santiago (2007); "La gestión colectiva en América Latina" en D*iagnóstico del Derecho de Autor en América Latina;* Publicación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc, Bogotá.

Scolari, Carlos (2008); *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva;* Gedisa; Barcelona.

Sibilia, Paula (2006), "El *yo* de los blogs" en Alonso, Rodrigo (ed). I*nter/activos. Espacio, información, conectividad*. Espacio Fundación Telefónica; Buenos Aires. Disponible en: http://www.roalonso.net/files/aab3238922bcc25a6f606eb525ffdc56/167.pdf

Sibilia, Paula (2008); *La intimidad como espectáculo*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires.

Silverstone; Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires.

Smith, Terry (2012); *¿Qué es el arte contemporáneo?;* Siglo XXI; Bs. As.

Stallman, Richard (2004); *Software libre para una sociedad libre;* Traficantes de Sueños; Madrid.

Sunkel, Guillermo (2002) "Una mirada otra. La cultura desde el consumo" en Daniel Mato (cord.): *Estudios y otras prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela; Caracas.

Taylor, S.J y Bogdan, R. (1987); *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*; Paidós; Barcelona.

Thompson, E.P (1995); *Costumbres en Común;* Grijalbo; Barcelona.

Thompson, John B. (1998); *Los media y la modernidad*. *Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona.

Thornton, Sarah (2009)*; Siete días en el mundo del arte;* Edhasa; Buenos Aires.

Ugarte, David (2012); *El poder de las redes*; Ediciones Aurelia Rivera; Buenos Aires (segunda edición argentina).

Vassallo de Lopes, María Immacolata (2012); "La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas" en Revista Diálogos de la Comunicación. Felafacs. N° 56.

Vásquez Rocca, Adolfo (2005); "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad"; en Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas 12/ 2005.2 de la Universidad Complutense de Madrid.

Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires.

Vilches, Gloria (2009); "Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España"
Disponible en: http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/Audiovisual_de_apropiaci

%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a.pdf

Waldman Mitnik, Gilda (2002); *Melancolía y Utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura;* Publicada en Cuadernos del GEPAH No. 6-DNZ (Die Zeitung, UNAM)

Weinrichter, Antonio (2009); *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental.* Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Punto de Vista.

Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales" en Williams; Raymond (editor); *Historia de la comunicación,* vol. 2; Bosch Comunicación; Barcelona.

Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura;* Ediciones Península*;* Barcelona.

Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Nueva Visión; Buenos Aires.

Winocur; Rosalía (2006), "Internet en la vida cotidiana de los jóvenes", En *Revista Mexicana de Sociología* N°3. México, Universidad Autónoma de México-Instituto de investigaciones Sociales.

Wolfe, Tom (1989); *La Palabra pintada,* Editorial Anagrama, Barcelona.

Zátonyi, Marta (2011); *Arte y Creación. Los caminos de la estética;* Capital Intelectual. Colección Claves del arte, Buenos Aires.

Zátonyi, Marta (2011); *Juglares y trovadores: derivas estéticas;* Capital Intelectual; Buenos Aires*.*

Páginas web consultadas

Argentores http://www.argentores.org.ar/

Arte Libre http://artlibre.org/licence/lal/es

Blog de la FLIA http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/

CADRA http://www.cadra.org.ar/

CAL http://www.camaradellibro.com.ar/

Compartiendo Capital http://compartiendocapital.org.ar/blog/

Concepto Cero http://conceptocero.com/

Creative Commons Argentina http://www.creativecommons.org.ar/

Creative Commons Internacional http://creativecommons.org/

Denise Murz http://www.denisemurz.com.ar/

emmeLab http://emmelab.fba.unlp.edu.ar/

Facultad de Bellas Artes- UNLP http://www.fba.unlp.edu.ar

FM La Tribu http://fmlatribu.com/

Free Software Foundation https://www.fsf.org/

Fundación Vía Libre http://www.vialibre.org.ar/

Grupo de las Indias http://grupolasindias.coop/

Iconoclasistas http://www.iconoclasistas.net/

No más Zzzzs http://nomaszzzzs.blogspot.com.ar/

Not Made in China http://www.notmadeinchina.com.ar/home.html

OMPI http://www.wipo.int/about-ip/es/about_collective_mngt.html#P51_5794

Organización GNU http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html

Portal Alba. Ciudad. http://albaciudad.org

Portal Gciencia http://www.gciencia.com

Programa Recalculando http://www.cultura.gob.ar/acciones/recalculando/

Proyecto de Alejandra Ceriani http://www.alejandraceriani.com.ar

Rebelión org http://www.rebelion.org

RedPanal http://blog.redpanal.org/

SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) http://www.artesaap.com.ar/

SADAIC http://www.sadaic.org.ar/

Sociedad de Artistas Visuales Argentinos (SAVA) http://www.sava.org.ar/

Software Libre Argentina http://www.solar.org.ar/

Software Moldeo http://www.moldeo.org/

Sub Cooperativa de Fotógrafos http://www.sub.coop/

The man who sold the world www.themanwsotheworld.tumblr.com

Tica Red http://ticared.tumblr.com/

Uf Caruf http://ufcarufdiscos.wordpress.com/

UNESCO http://en.unesco.org/

Usuarios de Software libre http://drupal.usla.org.ar/

Video /Filmografía

"2001. Odisea del espacio" de Stanley Kubrick, 1968.

Claudia Cristiani en el Curso organizado por Ártica: ABC de los derechos de autor Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=jC7VFmompCw&feature=youtu.be

RiP! - A Remix Manifesto https://www.youtube.com/watch?v=Q-I5m3Sl_Gk

Video de Nick Briz, un artista de Chicago, en el que explica sus razones para abandonar Facebook https://www.youtube.com/user/NickBriz

Video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe disponible en http://blog.redpanal.org/2011/05/18/musica-y-copyleft/

Debate -convocado por iEco en el Día de la Propiedad Intelectual- entre Guillermo Ocampo y Beatriz Busaniche https://www.youtube.com/watch?v=fYXfip02JUc (parte 1) y https://www.youtube.com/watch?v=EfPGbXW_Ags (parte 2). Abril de 2011.